OLDTIDENS KUNST

OG DENS FORHOLD TIL

PERSPEKTIVEN

EN RÆKKE FOREDRAG HOLDTE I KUNSTAKADEMIETS SKOLE

1899—1900

LA PERSPECTIVE DANS L'ART ANTIQUE

PAR

CHR. V. NIELSEN

Architecte, Membre honoraire des Academies de Venise et de Bologna

AVEC UN RÉSUMÉ EN FRANÇAIS

UDGIVET MED UNDERSTØTTELSE AF CARLSBERGFONDET

Med 4 Tavler og 5 Afbildninger i Teksten

KØBENHAVN

VILHELM TRYDES BOG- OG KUNSTHANDEL

S. L. MØLLERS BOGTRYKKERI

1904

FORORD.

Uagtet man ikke med Sikkerhed kan bevise, at Oldtidens Grækere kendte den Theori, vi nu lægger til Grund for de perspektiviske Fremstillinger, har det altid været min Overbevisning, at den antike Malerkunst ikke kan have savnet Kendskab til et saa væsentligt Grundlag; men da man fuldstændig mangler originale Arbejder af den Tids Malere, maa man slutte sig til Udviklingen af dette Fag ved formodede Kopier i Haandværksarbejde, saasom malede Vaser, Vægmalerier og lignende. samt igennem de Beskrivelser af berømte Malerier, som findes i mange Skrifter fra Oldtiden.

Medens Billedhuggerkunstens Oprindelse taber sig i Sagnenes Dunkelhed, og tilskrives mythiske Personligheder som Hephæstos, Prometheus, Trophonios og Dædalos, fremtraadte Malerkunsten langt senere, og det var først paa et meget udviklet Stadium, at der blev Anvendelse for Perspektiven.

Da flere af Renaissancens største Aander, som Filippo Brunellesco, L. Battista Alberti og Albrecht Dürer følte Savnet af et sikkert Grundlag for Tegningen efter Naturen, og begyndte at spekulere over Dannelsen af et saadant, var det utvivlsomt Læsningen af Oldtidens Forfattere, navnlig Euklides, Vitruvius og Plinius, som ledede dem paa den rette Vej til Opdagelsen af en Theori for Perspektiven, hvorfor jeg mener, at Kendskab til disse Forhold maa have Betydning for Kunststudiet.

Som Docent ved Kunstakademiet har jeg holdt en Række Forelæsninger over mine Undersøgelser angaaende Perspektiven i Oldtidens Kunst, og da jeg antog, at disse maatte have Interesse for en videre Kreds, besluttede jeg at udgive samme som en Indledning til mit større Værk over Perspektivens Udvikling i den Tid, hvori man kender denne, nemlig fra det 14de til det 19de Aarhundrede. Til dette, som til mine tidligere Arbejder angaaende denne Sag, er godhedsfuldt ydet mig Understøttelse af Direktionen for Carlsbergfondet, hvorfor jeg herved frembærer min ærbødigste Tak.

Chr. V. Nielsen.

INDHOLD.

»Schøne Welt, wo bist du? Kehre wieder
Holdes Blüthenalter der Natur!
Ach, nur in dem Feenland der Lieder
Lebt noch deine fabelhafte Spur.
Ausgestorben trauert das Gefilde:
Keine Gottheit zeigt sich meinem Blick:
Ach, von jenem lebenwarmen Bilde
Blieb der Schatten nur zurück!
F. v. Schiller.

I.

INDLEDNING.

Man kan sikkert antage, at Forsøget paa at udføre Tegninger er fremkommet samtidig med de første Spor af Kultur, og at Menneskene, saasnart de begyndte at forene sig til et Samfund, har forsøgt at tydeliggøre visse Begreber for hverandre ved Indridsning af Figurer i Jorden, eller ved Hjælp af Kul eller Kridt paa Sten og Træ, og det, som da fremstilledes, maatte ganske naturligt fremtræde som en Omridstegning (Silhouette), som jo er det simpleste Udtryk for Genstandens Form; saaledes finde vi ogsaa de mest primitive Fremstillinger hos alle Folkeslag i Oldtiden. De første Spor af perspektivisk Fremstilling findes i den græske Kunst, og at Grækerne tidlig har forstaaet og anvendt en ret betydelig Tegnekunst fremgaar af Hesiods og Homers Værker ved Beskrivelsen af de pragtfulde Vaaben, af de Væverier, som udførtes af Helena og Andromache, og meget andet.

De storartede Bygningsværker og alt, hvad vi har tilbage af den antike Kunst, viser, at baade Grækerne og Romerne maa have opnaaet en stor Færdighed i Tegnekunsten, og man maa antage, at der allerede tidlig har været udført fuldstændige Tegninger til Tempelbygningerne; saaledes fortæller Herodot i femte Bog 62. Kap., hvor han beskriver Striden imellem Alkmæoniderne og Pisistratiderne om Magten i Athen, hvorledes de første, som var meget rige, havde lovet Amfiktyonerne at opbygge Templet i Delfi, og at de lod dette udføre endnu skønnere, end Tegningen udviste, saaledes at hele Forsiden blev parisk Marmor. Uagtet ikke et eneste Maleri af Oldtidens berømte Mestre er bevaret til vor Tid, har vi dog i de gamle Forfatteres Skrifter Vidnesbyrd nok om, at mange af disse Kunstneres Arbejder frembragte en fuldkommen Illusion; dette kan kun ske ved Hjælp af den perspektiviske Fremstillingsmaade, saaledes som den gives i en vidtfremskreden Tegnekunst, men da Ordet »*Perspektiv*« er afledet af det latinske Verbum »*perspicere*«, som betyder at se tydelig, og der ikke findes noget tilsvarende græsk Ord, har nogle Kunstforskere ment, at Grækerne slet ikke kendte Perspektiven. Det maa dog erindres, at denne Videnskab i Grækenland betegnedes med Navnet »*Optik*«, og at man kaldte dens Anvendelse i Kunsten »*Sciagraphi*« eller »*Scenographi*«; saaledes omtales den af Vitruvius, Plinius og flere andre af Oldtidens Forfattere.

Filosofen Thales fra Milet, som fødtes i det syvende Aarhundrede før vor Tidsregning, skal fra Ægypten have bragt Kendskaben til Geometri og Astronomi til Grækenland; men det varede længe, før der udvikledes klare Begreber om Lysets Virkninger og om den Maade, hvorpaa Legemernes Overflader blev synlige. Om selve de lysende Legemer, som Solen, Maanen, Stjærnerne eller det kunstige Lys, var der ingen Meningsforskel, men om de mørke Legemer var de Lærde uenige, idet nogle mente, at Tilsyneladelsen fremkom

derved, at der fra Øjet udgik Straaler, som rettedes imod Genstanden; andre antog, at Straalerne gik i modsat Retning; til de første hørte Plato, til de sidste Pythagoras. Hvor taagede disse Forestillinger var, ser man af Plutarchos's Skrifter, denne græske Forfatter skrev under Trajan og Hadrian, foruden sine berømte »Levnetsbeskrivelser«, en Mængde smaa Athandlinger, som kendes under Navnet »Moralia«; han døde som Archont i sit Fødeland omtrent 120 ef. Kr. I en Afhandling om Filosofernes Læresætninger skriver han: *»Demokritus og Epikurus mener, at der fra Genstandene udgaar Billeder, hvis Indtrængen er Aarsag til Synet; andre tro, at visse Straaler, naar de træffe paa en Genstand, vende tilbage til Ansigtet. Empedokles forbinder disse Straaler med Billederne og giver Resultatet det sammensatte Navn »Billedstraaler«. Efter Hiparkus griber disse Straaler, ligesom Hænder om Legemernes Ydre og fører Indtrykket af samme til Synsorganet. Plato kalder Synet »en Lysforening«, idet han mener, at der udstrømmer Lys baade fra Øjet og fra Legemerne, hvilket blandes i Luften.«*

Det ældste Værk over Optiken, som er opbevaret fra Oldtiden, er forfattet af Euklides, der studerede under Plato; han antager, at Synsstraalerne udgaa fra Øjet og omfatter den Genstand, som vi se, og flere af hans Læresætninger kan finde Anvendelse i Perspektiven.

Den berømte Matematiker Ptolemæus, som levede i Alexandria i det andet Aarhundrede, skal ogsaa have forfattet en Afhandling over Optiken, ligesom han opfandt den stereografiske Fremstillingsmaade, som er Grundlaget for Landkorttegningen, og kan betragtes som en perspektivisk Projektion.

Jeg har i en tidligere Afhandling gjort opmærksom paa et Værk over Optiken, forfattet 1270 af Vittello, en Gejstlig fra Polen eller Thüringen; denne Munk blev sendt til Italien i et Ærinde for sit Kloster, og ved Betragtningen af et Vandfald, og de derved forekommende Lysbrydninger, blev han ledet til at gøre optiske Studier, og nu læste han i Roms Bibliotheker alle de Skrifter, der fandtes fra Oldtiden over dette Fag. Hans Værk bliver betegnet *»Perspectiva magistri Witelonis«*, og ofte citeret i gamle Skrifter; det er udgivet i Nürnberg 1533 af G. Tanstetter og P. Apianus; i Basel udkom 1572 en Udgave forenet med Alhazens Optik, forklaret af F. Risner. I denne Bog kaldes Vitello en *»filius Polonorum et Thuringorum«*, hvorfor man antager, at hans Forældre stammede fra disse Steder; det var efter Opfordring af Dominikaneren W. de Morbeta, at han forfattede sin Optik, hvori han samlede alt, hvad han fandt herom hos de gamle græske Skribenter, og hos Araberen Alhazen. Vitello meddeler en Række Forsøg over Lysets Brydning igennem Luft, Vand og Glas, og kommer Theorien for Regnbuens Dannelse temmelig nær; han anfører de af Oldtidens Lærde, hvis Skrifter han har benyttet, deriblandt Euklides, Ptolemæus, Apollonius, Theodosius, Menelaos, Theon, Pappus og Produs, og heraf kan man slutte, at der i Oldtiden fandtes ikke faa Skrifter, hvoraf Kunstnerne kunde søge Oplysninger med Hensyn til Perspektiven. En græsk Lærd Heliodorus fra Larissa forfattede en Afhandling om Optiken, som blev oversat af Ignatio Dante i Florents 1573; den indeholder kun otte Blade med en Del Hypotheser angaaende denne Videnskab, hvoraf man ser, at han slutter sig til Euklides Meninger; han anfører ligeledes, at Ptolemæus ved Instrumenter har bevist, at Lyset forplanter sig efter rette Linier, men mener, at man kan naa det samme ved Fornuftslutninger. Heliodorus's Værk har den Mærkelighed, at det er oversat paa Latin og udgivet 1657 i Paris, af den danske Lærde Rasmus Bartholin, under Titlen *»De Opticis Libri«*; heri siges *»denne Videnskab er uundværlig for Arkitekter og for de Kunstnere, som udføre store Figurer«*. Bartholin tilføjer et Fragment, der synes at hidrøre fra Herons Katoptrik, samt nogle Uddrag af Euklides Optik; men nyere Forskere (P. Tannery) mener, at Bartholin her er bleven vildledet af ældre Kopister. Heron skal have udarbejdet en Forklaring af Euklides's Elementer, og heraf er et Fragment be-

varet af Proklus; et bekendt Værk af ham er »*Herones Alexandrini geometricorum et stereometricorum reliquiæ*«.

Af de gamle Forfatteres Skrifter kan man saaledes fremdrage mange Beviser for, at de optiske Virkninger i Naturen paa den Tid blev iagttagne med stor Opmærksomhed, om det end ikke kan bevises, at man kendte en Theori for Perspektiven i Lighed med Nutidens.

Jeg vil her anføre, at Plato i sin Dialog »*Sophisten*«, ligeledes omtaler, at de Kunstnere, som udførte store Værker i Skulptur og Maleri, nøje beregnede den optiske Virkning; han skriver saaledes: »... *thi dersom de vilde give deres skønne Arbejder de virkelige Proportioner, saa vilde de øverste Dele synes at være altfor smaa, og de nederste vilde synes for store; derfor give Kunstnerne i vore Dage deres Arbejde saadanne Former, som virke smukt for Øjet, i Stedet for de virkelige Proportioner*!«

I Renaissancetiden var det som bekendt Arkitekterne, der først anvendte Perspektiven med Bevidsthed, og det var Florentineren Filippo Brunellesco, som opstillede en Theori for denne Fremstillingsmaade; i Oldtiden er det sandsynligvis gaaet paa samme Maade; thi efter den romerske Skribent Vitruvius's Forklaringer maa man formode, at de store Bygmestre, som virkede straks efter Perserkrigene, har kendt og anvendt Perspektiven. Den første Methode, som Renaissancen anvendte til at fremstille det perspektiviske Billede, var ved Hjælp af geometriske Projektioner (Grundplan og Profil); den fremsættes af Albrecht Dürer og andre af den Tids Theoretikere, og muligvis har Oldtidens Arkitekter anvendt den samme Fremgangsmaade. Allerede i Slutningen af det femtende Aarhundrede er dog vistnok Reglerne for Distancepunktets Benyttelse fremsat af Piero della Francesco, og 1505 angiver den franske Lærde Viator samme Methode; men om dette har været kendt i Oldtiden vides ikke. Vitruvius omtaler dog et særligt Punkt (Hovedpunktet), som Kunstnerne paa den Tid benyttede ved Fremstillingen af Perspektiver, og alene ved Hjælp af et saadant Punkt og nogen Kendskab til geometrisk Tegning vil man være i Stand til at udføre de vigtigste perspektiviske Grundtræk. En bevidst Iagttagelse af Horisontens Betydning kan først opdages i Kopier efter Malerier fra Alexander den Stores Tid, altsaa fra Glansperioden for Oldtidens Malerkunst.

I Dekorationsmalerierne fra Dekadenceperioden finder man bestandig den perspektiviske Fremstillingsmaade anvendt, jeg vil erindre om Malerierne i Pompeji, Herkulanum, Rom og flere andre Oldtidsbyer; Perspektiverne er vel her ofte vilkaarlig og dekorativt behandlet, men man finder dog ogsaa flere Billeder, hvis Tegning er korrekt.

Naar man ser hen til den overordentlige Dygtighed, som Oldtidens Billedhuggere maa have været i Besiddelse af, og som tilstrækkelig bevises ved de mange herlige Værker, vi har tilbage fra denne Tid, og naar man erindrer, at det nu ved nøjagtige Opmaalinger er bekræftet, at de gamle Tempelbygninger, hvoraf betydelige Rester er tilbage, har været opførte efter den fineste Beregning af den optiske Virkning, falder det vanskelig at tænke sig, at Malerkunsten skulde have staaet saa langt tilbage, at den manglede Kendskab til et saa vigtigt Bifag som Perspektiven.

Det er dog ofte blevet fremsat med Bestemthed, at Oldtidens Kunstnere ikke har haft Kendskab til denne Gren af Tegnekunsten, fordi man i de faa Rester, som er tilbage af den Tids Malerkunst, ikke altid finder Perspektiven anvendt tilfredsstillende; men man maa erindre, at alle disse Malerier er simple Haandværksarbejder og sandsynligvis Kopier efter Kopier af virkelige Kunstværker, og altsaa kun kan give et meget ufuldkomment Begreb om, hvorledes de egentlige Originaler har været udførte, og det er bekendt, at »Plinius den Ældre, der jo fandt sin Død ved Pompejis Ødelæggelse, i sit Værk »*Historia naturalis*« omtaler Maleriet paa sin Tid som »*en døende Kunst*«.

Jeg skal i de følgende Blade forsøge at vise, hvorledes den perspektiviske Fremstillings-

maade er fremtraadt under Kunstens Udvikling i Oldtiden, og hvad man i det Hele taget veed om de græske Kunstneres Forhold til Perspektiven.

Den franske Skribent Charles Perrault (1628—1703), Forfatteren af de bekendte Eventyr »*Contes des fées*«, var begejstret for Ludvig den Fjortendes glimrende Periode, da Frankrig gav Tonen an i Kunsten som i Literaturen; han ringeagtede derimod den klassiske Oldtids Forfattere og Kunstnere, og for at fremhæve sin Tids Fortrinlighed skrev han sin Afhandling »*Parallèle des anciens et des modernes*«, hvori han siger om Oldtidens Kunstnere: »*De var uvidende om mange af Kunstens Hemmeligheder paa den Tid, da Trajanssøjlen blev udført, hvorpaa der hverken findes Perspektiv eller nogen Formindskelse; thi paa denne Søjles Basrelieffer staa næsten alle Figurerne paa samme Linie, og hvor der findes nogle bagved, er de lige saa store og lige saa stærkt fremhævede som de forreste, saaledes at de synes ligesom staaende paa Trin for at kunne ses den ene over den anden.*«

Perraults Paastand er dog ikke rigtig; thi man finder netop i disse Basrelieffer et gennemgaaende, men som oftest uheldigt Forsøg paa perspektivisk Fremstilling, saaledes ser man mange af Figurerne dreje Hoved, Arme og Ben i forskellige Retninger, ligesom Skjoldene fremstilles i Forkortning; men især er dette tydeligt ved Fremstilling af Bygningerne, ikke alene i Frontstilling, men ogsaa i andre vilkaarlige Stillinger, rigtignok med et fuldstændigt Misforhold mellem disse og Størrelsen af Menneskene, hvilket man dog ogsaa kan finde i langt senere Tider, og i Modsætning til Værker af den tidligere antike Billedhuggerkunst maa Trajanssøjlens Basrelieffer sikkert siges at være perspektiviske; hertil kommer endnu, at Basrelieffets Højde tiltager opad, hvilket kun kan hidrøre fra Beregningen af den perspektiviske Virkning.

Perrault omtaler endvidere »*Det aldobrandinske Bryllup*«, og siger, at Figurerne derpaa jo er meget godt tegnede, men at der aldeles mangler Perspektiv i Anordningen, idet de alle staa paa en og samme Linie, hvorved de gør Indtryk som et farvet Basrelief; han har ikke Tanke for, at dette Billede kun er udført som Dekoration. Det her omtalte antike Maleri blev fundet i Rom i Aaret 1606 og maa betragtes som det betydeligste Oldtidsmaleri, man kendte før Opdagelsen af Pompeji og Herkulanum; det har tilhørt Titus's Bade, og hører til den Slags Billeder, som Vitruvius kalder »*Megalographia*« (Stormaleri); det er omtrent fire Fod højt og halvniende Fod langt og røber trods Arbejdets flygtige Udførelse en Kunstner, som kunde frembringe noget mere; sandsynligvis er det ogsaa en Kopi efter et bedre Kunstværk.

Men heller ikke med Hensyn til dette Maleri har Perrault Ret; thi det maa ogsaa kaldes perspektivisk i sin Fremstillingsmaade, idet næsten alle Figurerne vise Forkortninger, og alle Biting ses i Perspektiv, om denne end ikke er fuldkommen gennemført. Kompositionen fremstiller Forberedelsen til et Bryllup og er i sin Anordning symbolsk, hvilket man saa ofte finder i Oldtidens Kunst, hvor den Slags dekorative Malerier desuden maatte underordnes Arkitekturen; de ti Figurer er saaledes arrangeret næsten i en Linie, uagtet man maa tænke sig, at Handlingen foregaar i tre forskellige Rum, hvilket let antydes ved Drejningen i den bagved værende Mur. Først ser man i Forværelset tre Sangerinder omkring et Alter (perspektivisk), derpaa kommer Hovedgruppen bestaaende af Brudgommen, som sidder paa Dørtrinet (perspektivisk), og Bruden som tilhviskes af Kærlighedsgudinden, hvilke begge sidde paa Lejet, medens en Kvinde staar ved Siden, bærende Salven. Endelig vises i et tredje Rum paa den anden Side af Brudekammeret Tilberedelsen af Badet ved tre Kvinder, staaende omkring en Søjle med Vaskekumme (perspektivisk). Fig. 1. Tab. II. viser Hovedgruppen af dette Billede.

Herom skriver den franske Perspektiviker Poudra saaledes: »*Certes, on voit quelques dessins où se trouve un sentiment de perspective; par exemple, les Noces Aldobrandine,*

il faut reconnaître que beaucoup de peintres actuels n'exécuteraient pas mieux la perspective de l'ensemble.«

Man ser, at begge de Kunstværker, hvorpaa Perrault støtter sin Paastand. tilhører en Periode, som maa regnes til den antike Kunsts Forfaldstid, idet man vel kan antage, at dens højeste Blomstring, da navnlig Malerkunsten var i Besiddelse af Midler til en fuldkommen Udøvelse, kan sættes ved Alexander den Stores Tid; derfor kan ovennævnte Eksempler med deres mangelfulde Perspektiv kun lade os formode, at saadanne Fremstillinger maa have været bedre i Malerkunstens Glansperiode. Iøvrigt vil det Standpunkt, som Perrault indtog lige over for den antike Kunst, træde tydelig nok frem i de Linier, hvormed han begynder sit Digt »*Le siècle de Louis le Grand.*«

»*La belle Antiquité fut toujours venerable,*
Mais je ne crus jamais qu'elle fut adorable,
Je voy les Anciens, sans plier les genaux,
Ils sont grands, il est vray, mais hommes comme nous,
Et l'on peut comparer sans craindre d'estre injuste,
Le Siècle de Louis au beau Siècle d'Auguste.«

I en Artikel i Gazette des Beaux-Arts 1878 omtales Perspektiven i Oldtidens Kunst, og S. Blondel skriver saaledes: »*Il ressort de tout cela une vérité incontestable, c'est que les anciens ne possédaient qu'une perspective élémentaire, devinée ou acquisse par l'observation. Cette perspective sommaire existe non-seulement dans la plupart des ouvrages de sculpture antique, tels que le groupe du »Taureau Farnese«, et le bas-relief représentant le »Festin de Trimalcion«, mais elle se rencontre encore parmi des monuments d'une tout autre nature. »On trouve sur les médailles, dit Dutens, dans son »Origine des découvertes attribuées aux modernes«, une foule de preuves de la connaissance des anciens dans le perspective.« Là encore il y a exagération. La perspective à l'usage des graveurs en médailles, comme celle employée par les statuaires, n'était donc qu'une science rudimentaire, comparativement à la nôtre, bassée sur les règles encore peu définies de la géométrie et de l'optique, et que les artistes modernes ont eu raison d'appeler »Perspective de sentiment.«*

Dette er maaske rigtigt, naar Talen er om Skulpturarbejder; men jeg tror, at Sagen stiller sig anderledes, naar det drejer sig om Perspektiven ved arkitektoniske eller maleriske Fremstillinger, og hertil har Oldtidens Kunstnere ganske sikkert anvendt Konstruktion.

Hvorledes det perspektiviske Billede udføres ved geometriske Projektioner, blev allerede i Renaissancetiden fremstillet ved Mestre som Albrecht Dürer, Serlio, Vignola, Dubreuil o. f. a.; men selv uden en saadan Konstruktion, vil en dygtig Kunstner, ved Hjælp af et sikkert Øjemaal og lidt Kendskab til Geometrien, være i Stand til at frembringe en Perspektiv, som er tilfredsstillende; jeg vil her anføre nogle Hjælpemidler, hvilke godt kan tænkes anvendte af Oldtidens Kunstnere.

Fig. 2. Tab. I. *a*, *b*, *c*, *d* er en perspektivisk Flade, som skal gentages i Dybden; igennem Midtpunktet af *d*, *c* drages Linien *a*, *e*, som vil bestemme *c*, *f* ligestor med *b*, *c*, og denne Konstruktion kan da gentages saa langt tilbage, som ønskes.

Fladen *g*, *h*, *i*, *k* skal deles i seks ligestore Afdelinger i Dybden; ved at inddele *g*, *h* i seks Dele og lade Diagonalen *g*, *i* overskære de indadløbende Linier vil dette opnaaes.

Fig. 3. Tab. I. Som denne viser, kan en skraatliggende Figur, hvis Sider danner en Vinkel af 45 Grader mod Billedfladen, fremstilles ved Hjælp af den kvadrerede Gulvflade, og denne Fremgangsmaade brugtes langt hen i Renaissancetiden.

Fig. 4. Tab. I. Dersom den skraatliggende Figur har en vilkaarlig Stilling *e*, *f*, *g*, *h*, kan den omsluttes af en Retkant *a*, *b*, *c*, *d*, der fremstilles i Frontperspektiv efter Kunst-

nerens Øjemaal; de antydede Konstruktionslinier i den perspektiviske Figur viser tydelig, hvorledes Hjørnerne af Grundfladen fastsættes, idet deres Afstand fra Forkanten *a*, *b* bestemmes perspektivisk ved Linien *e*, *g*.

Fig. 5. Tab. I. Den regulære Ottekant ligger i et vandret Plan, som begrænses af Linierne *a*, *b* og *c*, *d*; den perspektiviske Fremstilling af dette Plan *a*, *b*, *c'*, *d'* angives efter Kunstnerens Øjemaal. Alene ved Hjælp af Hovedpunktet *P* afsættes derpaa de Linier, som er fornødne til at bestemme den perspektiviske Figur; dette er antydet ved *a*, *g'* og *e*, *f'*, som ved deres Skæring bestemmer Hjørnet *h*; forlængede Linier som *i*, *g* og *h*, *k* tjene til at regulere den perspektiviske Konstruktion.

Fig. 6. Tab. I. Jeg vil endelig anføre den simple Maade, hvorpaa det perspektiviske Billede kan frembringes ved Hjælp af to geometriske Projektioner, og jeg mener, at en Kunstner som Iktinos, der udførte Tegningerne til Parthenon, ogsaa maatte være i Stand til at benytte sig af saadanne Fremgangsmaader, som de her anførte.

Fig. 7, 8. Tab. I. Viser hvorledes Grundformen af en græsk Tempelbygning kan fremstilles i Perspektiv alene ved Hjælp af Hovedpunktet *P* og Kvadraten *a*, *b*, *c*, *d*, hvis perspektiviske Dybde Kunstneren bestemmer efter sit Skøn; de til Forstaaelsen fornødne Konstruktionslinier findes angivne paa Grundplanen.

Ved Hjælp af flere lignende Konstruktioner vil det for en tænkende Kunstner være meget let at afsætte alle Hovedlinierne i et perspektivisk Billede; dette har jeg nærmere udviklet i et andet Arbejde »*Essais sur la perspective pratique.* 1894.«

At Geometrien tidlig har været anvendt i Kunsten, har man mange Beviser paa, saaledes er geometriske Figurer fremtrædende i den ældste Ornamentik, og af ufuldførte Dekorationer i de ægyptiske Grave ses det, at man her har benyttet Kvadratinddelingen for at gentage eller forstørre et vist Forbillede; desuden havde jo Ægypterne en stor Anvendelse for geometriske Konstruktioner til Landmaalingen og i Bygningskunsten. Fra Lilleasiens Kystlande overførtes Kendskaben til Matematiken til Grækenland, og den første græske Matematiker Thales beregnede i Aaret 585 f. Kr. en Solformørkelse, hvortil han maa have benyttet Regler og Iagttagelser, som han havde lært hos Ægypterne. Pythagoras fra Samos virkede i det sydlige Italien omkring Aaret 500; hans Elever udbredte Kendskaben over hele Landet, og det er sandsynligt, at Demokritos fra Abdera, født 460, har lært af Pythagoræerne; en af disse, Archytas fra Tarent, paavirkede især Plato. Det var jo af særdeles Vigtighed for Matematikens Udbredelse i Grækenland, at Sokrates's betydeligste Elev Plato, som fik saa stor Indflydelse paa hele den aandelige Udvikling, ogsaa viste Interesse for denne Videnskab; som bekendt fortælles det, at han over Døren til Akademiet i Athen lod sætte den Indskrift: »*Ingen, som ikke kan Geometri, træde herind*«, og de fem regulære Polyedre, der spillede saa stor en Rolle paa den Tid, kaldes jo efter ham »de platoniske Legemer«. Plutarchos skriver i en af sine Bordtaler: »*Plato dadlede Eudoxus, Archytas og Menæchmos fordi de søgte at tilvejebringe Fordoplingen af en Kubus ved mekaniske Instrumenter og Foranstaltninger. Netop derved, sagde han, gaar jo Geometriens Nytte og Fortrin ganske tabt, idet man vender tilbage til de sanselige Ting, i Stedet for at man burde hæve sig, og kun beskæftige sig med de aandelige.*«

Om Demokritos's Virksomhed med Hensyn til Geometrien veed man intet med Sikkerhed; thi dels er hans Skrifter gaaet tabt, dels havde han i Platos Skole Modstandere, som aldeles forkastede hans Lære; af hans Arbejder nævnes en Afhandling »*Om Tallene*«; ligeledes veed man, at han beskæftigede sig med at beregne Keglens Rumfang.

Af de Matematikere, som virkede i det tredje Aarhundrede, vil jeg fremhæve Euklides, Archimedes og Apollonios; den første og den sidste skrev om Keglesnittene, Archimedes

skrev om de Polyedre, der begrænses af regulære Polygoner af forskellig Art, hvoraf han opfandt tretten ny; hans vigtigste Arbejde var dog Bestemmelsen af Kuglens Overflade.

Det vil jo fremgaa heraf, at de samtidige Kunstnere nok kunne tænkes at have faaet Hjælp af disse Lærde med Hensyn til deres perspektiviske Fremstillinger.

Om den store Rolle som den græske Kunst spillede i Oldtiden, minder os de hyppige Hentydninger dertil, som man finder hos næsten alle den Tids Digtere og Skibenter; jeg vil her anføre nogle Bemærkninger af Cicero, vistnok en af de ivrigste Kunstsamlere og fineste Kendere. I sin Afhandling om Veltalenheden skriver han saaledes: »*Man maa ikke undre sig over, at jeg ikke foreskriver særlige Regler for flere vigtige Ting; thi jeg dømmer saaledes; ligesom det forholder sig med de øvrige Kunster, lærer man i vor, kun det vanskeligste af hver Del, og anser det ikke for nødvendigt at lære det, som er lettere, eller det som har Lighed med, hvad vi allerede har lært. Det samme finder Sted i Malerkunsten: thi den, som har lært at male Menneskelegemet til Fuldkommenhed, vil ogsaa være i Stand til at male et Menneske af hvilkensomhelst Alder og Skikkelse; enhver som forstaar fortræffeligt at fremstille en Løve eller en Okse, vil ogsaa kunne male alle andre firfødede Dyr. Der gives overhovedet ingen Kunst, hvori alt, hvad der hører dertil, bliver fremført af Læremesteren; thi den, som har lært Begyndelsesgrundene til Fuldkommenhed, og øver sig efter gode Forbilleder, vil ogsaa være i Stand til at udføre alt lignende. Saaledes forholder det sig jo ogsaa med vor Videnskab Veltalenheden; thi enhver, der har erhvervet en vis Dygtighed heri, og kan bevæge sine Tilhørere ved at tale om Republikens Vel eller lignende, vil lige saa lidt komme i Forlegenhed, naar han en anden Gang taler om andre Genstande, som Polykletos, da han dannede sin Herkules, havde Vanskelighed med at udføre Løvehuden eller Hydraen, uagtet han aldrig særlig havde lært at udføre disse Ting.*«

I første Bog af de tuskulanske Afhandlinger omtaler Cicero hvad man i Grækenland betragtede som hørende til almindelig Dannelse; her skriver han saaledes; »*Ogsaa Geometrien var meget æret hos dem, og Matematikerne stod i største Anseelse, medens vi kun dyrker denne Videnskab, fordi Maale og Regnekunsten har sin Nytte.*«

I Senecas Breve til Lucilius findes følgende Bemærkninger: »*Filosofen Atalus sagde: det er behageligere at forskaffe sig en Ven, end at have en, ligesom det er en større Nydelse for Kunstneren at tegne, end at have tegnet; thi selve Anstrængelsen ved Arbejdet medfører jo en stor Fornøjelse, og den, der tager Haanden fra det fuldførte Værk, kan vel nyde Frugten af sin Kunst, men han nød Kunsten selv, idet han tegnede.*« Det er indlysende, at kun den, som har et nøje Kendskab til Tegnekunsten, kan tale saaledes.

II.

OLDTIDENS KUNST I DEN TIDLIGSTE PERIODE.

For at opdage de første Spor af perspektivisk Fremstilling maa man gaa temmelig langt tilbage i Tiden, de findes tidligst hos Grækerne, og vil man i denne Henseende undersøge den orientalske Kunst, saaledes som vi kende den fra ægyptiske og assyriske Bygningsruiner, da vil man i dens Fremstillinger ikke finde det mindste Spor af Perspektiv; alle Afbildninger fremtræder som geometrisk projicerede Figurer og Genstande, alle Bevægelser er paralelle med Billedfladen. At dette skulde hidrøre fra, at Ægypterne ikke havde Øje for de perspektiviske Virkninger i Naturen, er næppe rimeligt, man maa snarere antage, at deres ejendommelige Kunst ikke havde Brug for denne Fremstillingsmaade; jeg skal nu nærmere undersøge dette.

Den franske Perspektiviker I. Thibault skriver i sit Værk »*Perspective lineaire*«, at det ikke er utænkeligt, at Ægypterne har anvendt Perspektiven ved deres religiøse Forestillinger, hvorved de benyttede alle Midler, som kunde overraske Tilskuerne. At deres Bygningsværker med de vældige Søjlehaller og de uendelige Rækker af Sfinxer og Billedstøtter maa have frembudt en storartet perspektivisk Virkning er sikkert, og det er jo ikke umuligt, at denne har været beregnet. Opførelsen af disse kolossale Værker fordrede en betydelig Kendskab til Geometrien, hvilken Ægypterne jo ogsaa var i Besiddelse af; men naar man vilde søge efter Perspektivens Anvendelse, da maatte det jo nærmest være ved maleriske især landskabelige Fremstillinger, og her findes den aldeles ikke; de forstod ogsaa fortræffelig at tydeliggøre deres Mening ved en geometrisk Fremstilling, hvilken desuden fyldte langt bedre paa deres store Vægflader, end hvis de dertil havde anvendt Perspektiver (Fig. 9). Af de ægyptiske Monumenter fremgaar det klart, at dette Folk tidlig har haft Øje for det karakteristiske i Landets Natur, og deres Kunst stod da ogsaa i den inderligste Forbindelse med denne; i Arkitekturen minder saaledes det masseagtige og Bygningernes skraaopadstigende Flader om Bjærgenes Karakter, og i alle Søjler finder man Efterligninger af Planteformer, især den saa meget yndede Lotusblomst; paa mange Lofter var Stjærnehimlen afbildet.

Men Landets Natur opfordrede ikke til landskabelige Fremstillinger, den var meget ensformig og indskrænket, og den smalle Dal, paa begge Sider begrænset af Bjærge og Ørkener, frembød kun ringe Afveksling; der var bratte Klippevægge, hist og her Lunde af Daddelpalmer, nogle Akacier og saa den alt beherskende Nilflod. Dyrelivet var mere afvekslende, og det spiller ogsaa en større Rolle i den ægyptiske Kunst; foruden Husdyrene fandtes her Løver og Schakaler, i og ved Floden levede Krokodiller, Nilheste, Ibis

og Ichneumon, og af disse Dyr finder man meget karakterfulde Afbildninger i Vægdekorationerne.

At Ægypterne dog har haft Sans for landskabelig Skønhed, ses af flere Papyrusruller med Rejsebeskrivelser, hvori Landskabets Karakter omtales, ligeledes af Digtene, om det end her mere gaar op i poetiske Udtryk.

Men for at udvikle Landskabsmaleriet hører jo først og fremmest Kendskab til Perspektiven, hvormed følger Behandlingen af Lys og Skygge samt Farvefortoningen, og dette finder man intet af i den ægyptiske Kunst. Ligesom Bygningskunsten stod i harmonisk Forbindelse med Landets Natur, saaledes var Dekorationerne igen nøje forbundne med det masseagtige i denne og maatte kun tjene til at forsire Arkitekturens store Flader paa en rolig Maade. Det ægyptiske Maleri og de flade Basrelieffer er saaledes kun at betragte som en Indskrift, der fortæller og beskriver: en Illustration til Hieroglypherne, eller et arkitektonisk Ornament.

I Gravene ved Beni-Hassan fra det tolvte Dynasties Tid finder man allerede fremstillet temmelig vidtløftige Scener med Vin- og Frugthøst, Agerdyrkning, Jagt og Fiskefangst, ofte med nogen landskabelig Tilgift, især finder man her Palmerne fortræffelig udførte, dog kun som en Biting ved Figurfremstillingen. Der findes ogsaa betydelige Fremstillinger af Haveanlæg med Cypresser, Vinløv og Frugttræer, men det Hele er kun et geometrisk Billede af de enkelte Genstande nedlagt i Planet, og Afstandene betegnes derved, at den forreste Del af Anlæget er nederst, altsaa nærmest ved Betragteren, den længst bortliggende øverst. Disse landskabelige Antydninger er dog langt fjernede fra det, man forstaar ved Landskabsbilleder; de danne aldrig et sluttet Hele og mangle det væsentligste, nemlig en Himmel og en malerisk Baggrund. Og ved saadanne Antydninger blev den ægyptiske Kunst staaende igennem mange Aarhundreder, og selv i den seneste Ptolemæertid og under Romerne finder man ingen Forandring; Ægypternes Fremstillingsmaade blev ikke meget berørt af den blomstrende og livlige græske Kunst.

Men ser man hen til, at disse ejendommelige Billeder kun var en Dekoration, der skulde fylde Templernes og Gravenes Vægflader med Fremstillinger af Kongernes Bedrifter eller med Scener af Folkets Liv, hvorved det Hele fik ligesom et broget Udseende, uden at den højtidelige Arkitekturs Ro forstyrredes, saa maa man indrømme, at dette er udført med stor Smag og Dygtighed, og at man ingen Steder savner den perspektiviske Fremstilling, der absolut vilde staa i Strid med Stilens Alvor.

Jeg vil anføre et Par Eksempler paa Ægypternes Dekorationsmaade; et Billede i Gizeh fra det femte Dynasties Tid forestiller en Jagtscene; to Ægyptere bevæbnede med Harpuner staa i en Baad (geometrisk fremstillet), Baggrunden dannes af en hel Væg af Lotusrør, symmetrisk anordnede; over disse Blomster ses en tæt Skare af alle Slags Fugle, som betegner Luften. Under Baaden er en bred glat Stribe, opfyldt af Nilheste, Krokodiller og Fiske, dermed betegnes Vandet, og det Hele fylder paa en dekorativ Maade en meget stor Flade; paa de Steder, hvor Baggrunden bliver for ensformig, lader man et eller to Rør med deres Blomster gøre en sirlig Bøjning foran de andre, nedtynget af en Ichneumon eller en Fugl, som sidder derpaa; saaledes fyldes Tomheden, og de stive Linier afbrydes paa en smagfuld Maade.

Man maa jo ogsaa indrømme, at den i Fig. 10. Tab. II. fremstillede Scene fra Gravene ved Beni-Hassan, uden Perspektiv udfylder Fladen paa en meget smuk Maade; den skriver sig fra Tiden under det tolvte Dynasti.

Fig. 11. Tab. I., som forestiller et Basrelief paa Gravene ved Chamtati, viser den Maade, hvorpaa Ægypterne fremstillede den perspektiviske Række i Dybden.

Fig. 12. Tab. II. viser Afbildningen af to kvindelige Figurer paa et Basrelief i Theben fra det syttende Dynasti; Meningen er naturligvis, at de har Sæde ved Siden af hinanden,

hvilket jo heller ikke kan misforstaaes; men Anordningen svarer ganske til den dekorative Stils Fordringer, som ogsaa anvendtes paa et langt senere Tidspunkt af Kunstens Udvikling; jeg vil henvise til Gudernes Gruppe i Parthenons Frisen.

Grækenlands stærkt indskaarne Kyster, de maleriske Klippeformationer med de mørke Skove, hvorover snedækkede Bjærgtoppe hæve sig, og det stærke Farveskær, som hviler over dets Natur, maatte jo i langt højere Grad end det flade ensformige Ægypten opfordre til landskabelige Fremstillinger; ogsaa Planteverdenen var mere afvekslende, man fandt her den lyse bredbladede Vinstok, Oliven, Figen, Laurbær, Myrther, Palmer, Plataner, Cypresser og Pinier, og allerede i de ældste Sagn og Digte spiller disse Træer en Rolle; Dionysos omgives af Vinranker, Athene lader Oliventræet vokse frem og lærer Menneskene at presse Olie; Laurbærtræet er Apollo helliget, og til et saadant forvandles hans Elskede Daphne; Cypresserne og Buxbomtræerne tilhørte Pluto; Myrthen, Æbletræet og Roserne tilhørte Aphrodite. Landets baade plastiske og maleriske Natur maatte jo absolut have Indflydelse paa det livlige græske Folkefærd, og denne fremtræder da ogsaa stærkt i Folkets Kunst, efter at det har naaet sin nationale Udvikling og befriet sig for den orientalske Paavirkning. Tidlig viser Sansen for Landets Naturskønhed sig i Folkets Religion og Poesi, og mange religiøse Begreber og Gudeskikkelser er fremsprungne af Beundring for Naturbegivenheder, eller af Frygt for saadanne; den tidligste Gudsdyrkelse holdtes i Skovene, i Huler eller ved Kilder, og man veed jo, at enhver ejendommelig Klippe havde sin »*Oreade*«, hvert hult Træ sin »*Dryade*«, hver Kilde sin »*Najade*«.

Jeg vil her hidsætte et Uddrag af Plinius's Naturhistorie, hvilket tydelig nok viser, med hvilken Glæde man i Oldtiden betragtede den yppige Trævækst:

»*Træerne dannede de første Templer for Guderne, og endnu indvier den enfoldige Landmand efter gammel Skik et smukt Træ til en vis Gud; en Lund og den deri herskende Stilhed indgyder os lige saa megen Andagt, som de glimrende Billeder af Guld og Elfenben. Visse Træer er jo endnu indviede til Guderne, saaledes Egen til Jupiter, Laurbærtræet til Apollo, Oliventræet til Minerva, Myrthen til Venus og Poplen til Herkules. Med Skibe af Træ pløjer vi Havet, og sejler til de fjerneste Lande, af Træerne bygger vi Huse, og vore Gudebilleder udfortes af Træ med Ansigter af Elfenben, indtil man lærte den Luksus endog at udføre Bordene af Elfenben. Hvem har ikke undret sig over, at man hentede Ahorntræet fra den fjerne Verdensdel, alene for dets Skygges Skyld; det føres først over det joniske Hav for at plantes paa Diomedes's Ø ved hans Grav, derfra kom det over Sicilien til Italien, hvor det var et af de ældste udenlandske Træer. Ahorntræerne paa Spaseregangene ved Akademiet i Athen var jo vidt berømte, de havde Rødder, der bredte sig henved 33 Kubitus. I Lykien vokser et Ahorntræ ved en kølig Kilde, det kunde godt bruges til en Bolig, eftersom det er hult og maaler 81 Kubitus; Konsulen Licinius Mucianus fortæller, at han med et Selskab af atten Personer har spist i dette Træ. Her var man dækket for alle Vinde, han ønskede kun lidt Regn til at rasle i Bladene og foretrak dette fornøjelige Taffel for de sædvanlige i Marmorsalene med de brogede Billeder og gyldne Lofter. Med Rette regnede de Gamle Vinstokken til Træerne paa Grund af dens Størrelse. I Staden Populonium (Piombino) ser man endnu en Jupiterstatue, som er udført af en eneste Vinstok, og som har holdt sig uforandret i mange Aar. I Massilien viser man en stor Offerskaal, som ligeledes er udført af dette Slags Træ; i Metapont hviler Junotemplet paa Søjler af Vinstok.*

I Dianatemplet i Efesos er en Trappe, der skal være udført af en Vinstok; thi intet andet Træ er af saadan Varighed.«

Grækenland fik sin første Kultur fra Asien; den udbredtes over Cypern, Rhodos, Kreta og de andre Øer til Fastlandet, og i den ældste Tid var derfor den orientalske Indflydelse herskende i den græske Kunst; den fremtræder i de geometriske Figurer, Zikzaklinier, Mæandre og rudrede Mønstre; kun sjeldnere findes Motiver fra Planteverdenen, derimod forsøges tidlig Fremstilling af Søslag, Begravelser og Jagtscener; det er den samme Anordning og samme Fremstillingsmaade som hos Ægypterne og de andre Orientalere, men dog med noget ejendommeligt græsk i Behandlingen; Kunstforskeren H. Brunn skriver saaledes: »*Grækerne laante Kunstens Skrifttegn fra Asiaterne; men i Anvendelsen deraf brugte de fra Begyndelsen af deres eget Sprog.*«

Saaledes begyndte ogsaa Grækerne deres Fremstillingskunst med Omridsbilleder, og det var først lidt efter lidt, at de naaede til en livligere Afbildning; dette fremgaar tydelig nok baade af de bevarede Arbejder fra den ældste Tid og af Sagnene om Tegnekunstens Oprindelse, enten de fortælle os, hvorledes den samiske Kriger Saurios omridsede Skyggen af sin Hest paa Jorden, eller hvorledes den korinthiske Lerarbejder Dibutades's Datter omridsede sin Elskers Skygge paa Væggen. Men den græske Kunst blev ikke, som den ægyptiske, i Aarhundreder staaende paa samme Udviklingstrin; den skred bestandig jævnt fremad, udfyldte efterhaanden Omridset med alle saadanne Enkeltheder, som karakteriserer Genstanden, indtil den tilsidst ved Perspektiv og Skygge naaede til den fuldkomne Fremstillingskunst.

Den første Periode af Kunstens Udvikling i Grækenland viser den Mærkelighed, at Dyreskikkelserne er bedre udførte end Menneskenes; i de ældste Vasemalerier med geometriske Ornamenter træffer man dog kun Afbildninger af Husdyr, især Heste, Bukke og Fugle, man ser lange Rækker af Vogne med to Heste for, formodentlig Ligtog. Der mangler endnu ganske mythologisk Indhold; man afbildede kun det, som man havde lige for Øjet, og de religiøse Sange havde endnu ikke begyndt at øve Indflydelse paa Kunsten. Vaser med saadanne Billeder er fundne i Grækenland, i Etrurien, paa Rhodos og paa Lilleasiens Kyst, og fra det sidste er de formodentlig udgaaede, idet man i Sagnene stadig hører Tale om Vandringen fra Øst til Vest, saaledes kommer jo Danaus fra Ægypten, Kadmos fra Fønikien, Pelops og Prötos fra Lykien; det er ligeledes sandsynlig, at Mykenes første Anlæg skyldes Perseus, da han kom tilbage fra sine Tog i Afrika og Asien, medens Udvidelsen af denne Stad falder i Atridernes Tid.

Man kan vist antage, at hele den dekorative Kunst er fremvokset af Haandværket; thi den havde i Begyndelsen kun den Bestemmelse at fylde de tomme Steder paa Klæder, Vaaben og Husgeraad; først noget senere fremtraadte en monumental Kunst, og den blev fornemmelig fremkaldt af Religionen; thi da man havde dannet sig Forestillinger om personlige Guder, maatte der ogsaa tænkes paa en Form for disse, og derved udvikledes Skulpturen; da saa Guderne havde faaet Skikkelse i Lighed med de jordiske Væsener, maatte de ogsaa have en Bolig paa Jorden, og dette fremkaldte Tempelbygningerne.

Af Homers Digte ser man, at Kvinderne allerede paa hans Tid udførte figurlige Fremstillinger i Vævning; Athenæus skriver i sit Værk »Deipnosophistæ« (Bordsamtaler) saaledes: »*Kunsten at bringe Afveksling og Farvespil i Væringen blomstrede især paa Akesas og Helikons Tid; man antager, at Akesas var Helikons Fader, og paa et Arbejde i Templet i Delphi læser man de Ord: »Helikon fra Salamis, Akesas's Søn har udført mig. Gudinden Athene gav denne guddommelige Kunst i deres Hænder.*«

I den mykeniske Kunst, der blomstrede i Atridernes Tid, da den orientalske Stil endnu var herskende, begynder Fremstillingen af de vilde Dyr, som Løver og Panthere; de synes at have været et yndet Motiv for Billedhuggerne; men de har maaske ogsaa haft Betyd-

ning som Vaabendyr; thi over Borgporten i Mykene ser man jo Løver holde Vagt, og paa de af Schliemann udgravede Vaaben er afbildet mange Løver. Disse Løvebilleder viser en god Iagttagelse af Dyrets Karakter og tyder paa, at Kunstnerne allerede da har haft et skarpt Blik for realistisk Fremstilling; de maatte da ogsaa have været i Stand til at iagttage de perspektiviske Virkninger i Naturen, dersom de havde haft Brug derfor; men den dekorative Stil havde ikke Brug for Perspektiven, og dog ser man enkelte Glimt af Iagttagelser i denne Retning. Man har saaledes græske Vaser af den ældste Slags med det mest primitive Maleri, hvorpaa Stridsvogne dog er afbildede saaledes, at baade Forenden og Siden kommer tilsyne paa en Gang, altsaa ikke som Silhouet Fig. 13. Tab. I. Endvidere findes der, blandt de af Schliemann opdagede Skatte fra Mykene, en Ring, hvorpaa er fremstillet et Par hornede Dyr, som dies af deres Kalve; Dyrene drejer Hals og Hoved fremad og synes at slikke Kalvene paa Ryggen, og disse staar paa en Grundlinie, som ligger foran de gamle Dyrs; noget lignende finder man intet Sted i den orientalske Kunst.

Til den Kunstudvikling, som tilhører Tiden før Homer, maa ogsaa henregnes et Par Guldbægre fundne i en Kuppelgrav ved Vafio i Nærheden af Amyklæ; deres Ydersider er rigt smykkede med drevne Billeder. Fremstillingen viser Jagt og Tæmning af vilde Okser; man ser et af Dyrene blive fangen i et Næt af Tougværk, et andet flygter, et tredje griber en Mand paa Hornene og kaster ham over Ryggen, et fjerde bliver bundet med Reb, medens nogle andre græsse rolig. Her findes Jordlaget antydet, og Scenen er betegnet ved Palmer og Pinietræer; den hele Fremstilling er komponeret med stort Liv, Modelleringen af Dyrene er fuld af Karakter og synes at svare til et Vægmaleri, som er fundet paa en Mur i det gamle Tiryns; mærkelig er især Bevægelsen af to af Dyrene, som drejer Hovederne saaledes, at Fremstillingen maa kaldes perspektivisk (Direktør C. Jacobsen har udstillet udmærkede Efterligninger af disse Kunstværker i Statens Museum for Kunst). Fig. 13 b. Tab. I.

Naar Perspektiven desuagtet ikke tidligere fik en fyldigere Anvendelse i den græske Kunst, som man dog efter dennes ellers saa livlige Udvikling maatte formode, saa laa dette sikkert i Karakteren af de Opgaver, som paa den Tid stilledes Kunstnerne, der i mange Tider stode i fuldkommen Afhængighed til Arkitekturen og den dekorative Stil.

Idet vi nu begynde at søge Perspektivens Spor i den ældste græske Kunst, maa det vel nærmest være i Værker, hvor mange Figurer var stillede sammen, og da træder først de af Homer omtalte Kunstværker os i Møde, skønt vi kun bliver bekendte dermed igennem poetiske Beskrivelser. Gennemgaar man saaledes Beskrivelsen af Achilles's Skjold i Illiadens attende Sang, faar man Indtryk af et kunstnerisk anlagt Værk, og den Anskuelse paatrænger sig, at selv om et saadant Skjold aldrig har eksisteret, maa Digteren dog have haft lignende Arbejder for Øje, hvorefter han har dannet sin Komposition.

I Lessings berømte Afhandling »*Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*« omtaler han Homers Beskrivelse af Skjoldet og fortæller, at den engelske Digter Pope, som 1713 oversatte Iliaden og en Del af Odysseen, antog, at den billedlige Fremstilling paa dette Kunstværk var udført efter de samme Regler, som man nu til Dags lægger til Grund for Malerkunsten, saaledes ogsaa med fuldstændig Perspektiv. Han siger, at skønt Pope godt vidste, at Malerkunsten paa den trojanske Krigs Tid var i sin Barndom, maatte Homer efter hans Mening, ledet af sin guddommelige Genius, ikke have fremstillet Billedkunsten saaledes, som den var; men saaledes som han tænkte sig den kunde udvikles. Det var jo nu desuden bekendt, at mange Aarhundreder efter var Kunsten endnu ikke kommen videre, end at Polygnotos's Malerier var aldeles uden Perspektiv. Kendskab til denne Gren af Tegnekunsten, mener Lessing, maa man ganske frakende de Gamle, og

hvad Pope fremfører for at bevise, at allerede Homer havde Begreb om Perspektiven, beviser kun, at han selv havde et mangelfuldt Begreb om denne Sag.

Saaledes siger Pope: »*Homer kan ikke have været fremmed for Perspektiven, da han udtrykkelig angiver den ene Genstands Afstand fra den anden og saaledes fortæller, hvorledes Spejderne ligger noget længere fremme end de andre, og at Egen, hvorunder Høstfolkenes Maaltid bliver tilberedt, staar noget til Siden. Og hvad han siger om den med Hjorde, Hytter og Stalde oversaaede Dal, er øjensynlig Beskrivelsen af en vid Udsigt over en perspektivisk fremstillet Egn. Et Bevis for denne Antagelses Rigtighed kan ogsaa uddrages af den store Mængde Figurer paa Skjoldet, som ikke alle kunne have været fremstillede i samme Størrelse, hvoraf det ubestridelig fremgaar, at Kunsten at formindske dem efter Perspektivens Regler allerede maa have været kendt paa den Tid.*«

Men herimod anfører saa Lessing: »*Den blotte Iagttagelse af den optiske Virkning, at en Ting i det Fjerne synes mindre end i Nærheden, er ikke tilstrækkelig til at gøre et Maleri perspektivisk. Perspektiven fordrer et eneste Øjepunkt, en bestemt naturlig Synskreds, og det var netop det, som de antike Malerier manglede: thi Grundfladen i Polygnotos's Billeder var ikke vandret, men trukken stærkt i Højden bagtil, saa at Figurerne, som skulde synes at staa bagved hinanden, blev satte over hinanden.*«

Dersom nu Talen var om en fuldstændig perspektivisk Fremstilling, som vi kende den, da har Lessing upaatvivlelig Ret; men jeg har allerede gjort opmærksom paa, at noget tilnærmelsesvis rigtigt kunde være fremkommet ad en ren praktisk Vej; thi et er at kende en fuldstændig Theori, hvorefter alle Linier konstrueres med matematisk Nøjagtighed, et andet at fremstille Genstandene perspektiviske, dels efter Iagttagelse af Naturen, dels ved visse praktiske Hjælpemidler, hvorved en dygtig Tegner kan blive i Stand til at angive Forkortningerne med næsten fuldkommen Sikkerhed. Desuden maa man erindre, at det i Renaissancetiden først var Arkitekten Filippo Brunellesco og Maleren Piero della Francesco, som i Begyndelsen af det femtende Aarhundrede fremsatte matematiske Regler for Perspektiven, medens allerede hundrede Aar tidligere Kunstnere som Cimabue og Giotto begyndte at fremstille baade Figurer og Biting perspektiviske, saaledes som deres kunstneriske Syn lod dem opfatte det efter Naturen (see »Perspektivens Historie« af Chr. V. Nielsen)

Ved Beskrivelsen af Achilles's Skjold forekommer det mig, at man ligesom Pope ikke kan lade være paa flere Steder at tænke paa en perspektivisk Anordning; dette er især Tilfældet, hvor Homer beskriver Belejringen og den af Pope fremhævede Dal:

»*Rundt i den anden afbildede By to Skarer af Krigsfolk,*
Straaled i Rustningens Malm. Belejrerne bøde dem vælge,
Enten at se deres yndige Stad i Grus, eller skifte
Alt hvad i Byen der fandtes af Gods, og give dem Hælvten.
Dette forkastet de plat, og i Løn de sig rusted til Baghold;
Kvinder, umyndige Børn og højtbedagede Gubber,
Rundt til Bevogtning paa Murene stod; i Feldten de Unge
Rykked, af Ares til Kamp blev de ført, og af Pallas Athene;
Begge var danned' af Guld, af Guld var de Klæder, de bare,
Begge bevæbnede smukt, og store, de vare jo Guder,
Tydelig kunde de kendes, men smaat var det samtlige Mandskab.
Men de naaede den Plads, som tyktes dem tjenligst til Baghold,
Tæt ved en Aa, hvor alskens Kvæg blev drevet til Vanding,
Lejred de der sig i Løn, med funklende Rustning bedækte,
Fjernt fra den øvrige Hær to Spejdere sade paa Udkig
Lurende vented' de der at faae Syn paa Faar eller Hornkvæg.«

. . . .

»Videre billed en Vang den højtnavnkundige Lamfod,
Faarene tripped i Dalen omkring saa sølverne hvide.
Trindt om laa der en Stald og en Fold og takkede Hytter.«

I flere af de kulturhistoriske Afhandlinger tillægges Homers Beskrivelser af de forskellige Kunstværker en ikke ringe Betydning, som et Vidnesbyrd om den Kunstsans, der allerede i den fjerne Tid har været til Stede hos Grækerne; jeg vil saaledes anføre, at Kunstforskeren W. Helbig siger i sin Afhandling »*Das homerisehe Epos*«, at Homer sandsynligvis har set lignende Fremstillinger udførte i virkelige Kunstarbejder og har da overført disse i en noget rigere Anordning paa Dekorationen af Skjoldet. At der meget tidlig i Oldtiden er udført betydelige kunstneriske Metalarbejder, har man flere Vidnesbyrd om, saaledes skriver Plutarchos (»Om Oraklerne«): »*Plato indsaa meget vel, at alt hvad der er sanseligt, har sin Oprindelse fra en Forbindelse af det materielle med det aandelige; dette iagttager man bedst ved Kunstnernes Arbejder, saaledes ved den meget berømte Underdel til en Krater, som Herodot kalder »Hypokrateridion«, til hvis Frembringelse de materielle Aarsager var Ilden og Jernet, Blødgøringen ved Ilden og Hærdelsen ved Vandet, uden hvilket Arbejdet paa ingen Maade kunde udføres; men det var dog først ved Forstandens og Kunstens Hjælp, at disse Ting sattes i Bevægelse.*« Om dette Arbejde skriver Herodot (1 B. 25 K): »*Siden døde den lydiske Konge Alyattes* (560 f. Kr.), *efter at have regeret i 57 Aar, han var af denne Familie (Mermnaderne) den anden, der, da han var helbredet, sendte Gaver til Delfi, nemlig en stor Sølvskaal og et Fad dertil indlagt med Jern, hvilket fremfor alle Gaver i Delfi er værd at se; det var udført af Chieren Glaukos, som var den første, der opfandt den Kunst at indlægge Jern.*«

I sin »Geschichte der griechischen Künstler«, gør H. Brunn følgende Bemærkninger: »*At Begyndelsen af Kunsthistorien naaer op i fjernere Tider er ingen Tvivl underkastet; Homers Digte lærer os det uimodsigelig, Betragtningen af de homeriske Kunstværker, navnlig Skjoldet med dets fuldkommen kunstneriske Komposition, maa føre til den Anskuelse, at Kunsten i hine Tider har staaet paa et højere Trin, hvorfra den saa i den næstpaafølgende Epoke igen er gaaet ned, ligesom de cykliske Digteres Poesi ikke naaer Homer.*«

At der ogsaa meget tidlig har været udført Vægmalerier i den græske Kunst, ses af de senere Udgravninger, saaledes har jo Schliemann fundet mærkelige Rester i Mykene og Tiryns; interessant er især Billedet af den springende Tyr fra den gamle Borg i Tiryns. Dette Billede viser en rødplettet Tyr paa en blaa Grund, paa dens Ryg ligger en nøgen Mand, som holder sig fast i Dyrets Horn, hvilende paa det ene Knæ, medens det andet Ben er strakt ud i Luften; skønt Tegningen er mangelfuld, er der Liv og Bevægelse i Fremstillingen ligesom paa Bægrene i Vafio, det er Rester af en Kunst, som har blomstret før Dorernes Indfald i Peloponnes, omtrent tusind Aar f. Kr. Ved Udgravninger i det gamle Knossos paa Kreta har man for nogle Aar siden fundet Rester af et Kongepalads i den mykeniske Stil, og her ser man endnu betydelige Vægmalerier, deriblandt Fremstillingen af en Tyr, som svarer til den fra Tiryns, endvidere en Mængde mandlige og kvindelige Skikkelser i næsten naturlig Størrelse; Billedet synes at have forestillet et Festtog og viser Spor af blaa, røde og gule Farver.

Ogsaa de Landskabsbeskrivelser, som findes i Homers Værker, er mærkelige og tyder paa en malerisk Sans, hvortil man ikke finder noget tilsvarende hos andre Folkeslag paa den Tid; jeg vil her kun fremhæve et enkelt Sted af de mange lignende, som findes i disse Digte, nemlig hvor Odysseus forklædt gaar med Hyrden Eumajos op til sin Kongsgaard:

»Men da de saa sammenvandrende hen ad den knudrede Stenvej
Nær vare komne til Byen, og alt havde naaet den klare
Smuktindhegnede Kilde, hvor Vand Indvaanerne hented:
Ithakos hegned den først, saa Neritos, siden Polyktor;
Rundt omkring var en Lund, hvor frisk Vandpoplerne knejste,
Plantede trindt i en Kreds, og højt nedstyrtede Vandet
Isnende koldt fra et Fjeld, paa hvis Top var bygget et Alter
Viet til Nympherne ind, hvor Vandreren bragte dem Offer.«

At man allerede i Oldtiden havde Øje for det maleriske i Homers Beskrivelser, ser man af Ciceros tuskulanske Afhandlinger, hvori han i femte Bog skriver saaledes: »*Man fortæller jo, at Homerus skal have været blind; men for os fremtræder hans Værker som Malerier og ikke som Digtning. Er ikke alle Grækenlands Kyster og Landskaber, ligesom Slagene til Lands og til Søs, Menneskenes og Dyrenes Handlinger saaledes udmalede, at han stiller os tydeligt for Øje, det som han ikke selv kunde se?*«

Det er jo nu almindelig antaget, at Homers Digtninger ikke skildrer Tilstandene paa den trojanske Krigs Tid, men de fra hans egen Levetid, omtrent fire hundrede Aar senere; Rigtigheden af hans Beskrivelse af Paladsernes pragtfulde Udstyrelse, synes dog bekræftet ved Schliemanns Udgravninger i Mykene og Tiryns.

I den græske Kunst første Udvikling spillede Ruminddelingen en stor Rolle, og Billedkompositionerne fordeltes enten i Striber over hinanden eller i concentriske Cirkler; man forsøgte først at afbilde det virkelige Livs Tilsyneladelser, inden man vovede sig til at fremstille Scener fra en forbigangen Tid; paa Achilles's Skjold findes saaledes endnu ingen mythologiske Emner, og dets Billedrigdom kan ikke maale sig med Basrelieferne paa Kypselos's Kiste eller paa Tronen i Amyklæ; den græske dekorative Kunst begyndte som en Billedskrift i Lighed med den ægyptiske; men den udviklede sig hurtig videre i malerisk Retning.

I flere Aarhundreder er dog alle Beretninger angaaende Malerkunsten nærmest at henregne til Sagnene; Plinius spotter Ægypterne, som paastod at have opfundet denne Kunst seks tusinde Aar før Grækerne, han siger, at den tværtimod er opfunden dels i Sikyon, dels i Korinth derved, at man begyndte at omridse Skyggerne med Linier. Saaledes udvikledes først et Liniemaleri, derpaa udfyldtes Omridset med een Farve, lidt efter lidt med flere Enkeltheder, og endelig med fire Farver. I 35. Bog af sin Naturhistorie skriver Plinius saaledes: »*Efter Sagnet er Liniemaleriet enten opfundet af en Ægypter Philokles, eller af en Korinthier Kleanthes. Ardices, en Korinthier og Telephanes, en Sikyonier blev først bekendt som Udøvere deraf, de brugte ikke Farver, men trak kun Linier hist og her i Figurerne.*«

Kimon fra Kleonæ omtales som en Kunstner, der gav Ansigtstrækkene større Mangfoldighed, antydede Muskler paa Legemet og Folder i Gevandtet, han synes ligeledes at have været den første, der afveg fra den gamle Maade at tegne Øjnene uden Forkortning; thi det fortælles, at han forstod at lade sine Figurer se baade opad og nedad; hans Kunst betegnedes med Navnet »*Katagrapha*«, det vil sige Tegning med skraa Stillinger, maaske netop en Begyndelse til perspektivisk Fremstilling; hans Virksomhed antages at falde noget før Perserkrigene. Om Kimon skrives i »*Jahrbuch d. k. d. archäologische Institut 1887*«: »*Solche Zeichnungen erfordern, wenn sie eine Vorstellung von der Körperlichkeit des Gegenstandes geben sollen, Kenntniss der Linienperspektive. Das gleiche gilt von der Umrisszeichnung der Menschengestalt, in deren perspektivischer Darstellung die älteren Maler rotfigurigen Stils bekanntlich ebenfalls grosse Fortschritte gemacht haben. Also eine Ausbildung der Linearperspektive in der Zeichnung der menschlichen Gestalt möchte ich hinter »catagraphas invenit« vermuten, und treffe hierin mit K. O. Müller zusammen,*

welcher das Verdienst des Kimon »besonders in der perspektivischen Auffassung der Gegenstände«, suchte.« Studniczka.

Ved de nye Udgravninger paa Akropolis har man fundet Rester af Vaser, hvis Maleri viser, at den strænge archaiske Stil allerede var forladt i Pisistratidernes Tid, og de dygtigste Vasemalere som Exekias og Euphronios forsøger at stille Krigerne i sluttede Rækker perspektivisk ved Siden af hinanden i Stedet for bagefter hinanden.

Plinius giver os endvidere Efterretning om et af de tidligste Malerier med mange Figurer, idet han fortæller saaledes: *»Man veed ogsaa med Vished, at et Maleri af Maleren Bularchos, paa hvilket et af Magnesiernes Slag var afbildet, blev opvejet med Guld af den lydiske Konge Kandaulus, som ogsaa kaldtes Myrsilus og var den sidste af Heraklidernes Stamme. Saa højt blev Malerkunsten skattet allerede paa den Tid, og det maa have været i Romolus's Tidsalder; thi Kandaulus blev dræbt i den attende Olympiade, eller, hvis jeg ikke tager fejl, i Romulus's Dødsaar. Følgelig maatte aabenbart Kunsten allerede den Gang være fuldkommen og berømt, og naar man antager dette, er det indlysende, at dens Oprindelse maa være endnu langt ældre, og at hine Malere, som udførte »Monochromater« maa have levet endnu tidligere.«*

Fra Overgangstiden kendes et mærkeligt Kunstværk, nemlig den saakaldte »Kypselos's Kiste«, som blev udført i det syvende Aarhundrede og opbevaredes i Heras Tempel i Olympia. Det var en Kiste af Cedertræ, rigt prydet med brogede Basrelieffer med over hundrede Figurer, og hvorpaa der efter Pausanias's Beskrivelse fandtes flere landskabelige Antydninger, saaledes Dionysos's Grotte, hvorom der voksede Vinstokke, Æble- og Granattræer; men alle disse Fremstillinger, der behandlede de ældste Heltesagn, saavel som de paa den samtidig udførte Trone for den store Apollostatue i Amyklæ, har vistnok været udarbejdet i samme Stil som Dekorationen paa de ældre græske Vaser. Paa saadanne Vaser er Planteverdenen gengivet paa en stærk stiliseret Maade; Træer. Buske og Blomster fremstilles ganske konventionelt; man kan vel skelne Vedbend, Vinranker, Oliven og Laurbærtræer, men Grene og Blade er dekorativt anordnet; Palmer og Frugttræer er ligeledes uden synderlig Karakter, og alt er fremstillet uden Perspektiv.

Det er først henimod Perserkrigenes Tid, at man igen hører Tale om et større Figurmaleri, dette skal efter Beretningen være udført til den persiske Konge Darios af en Kunstner ved Navn Mandrokles fra Samos, som tillige var Bygmester, idet han byggede en Bro over Bosporos for Kongen, da denne var paa Tog imod Skytherne. Da Darios nu lønnede Kunstneren rigelig, vilde denne vise sin Erkendtlighed ved at udføre det nævnte Maleri, som forestillede Kongen siddende paa en Trone og betragtende sin store Hær, som marscherede over Broen; det opbevaredes længe i Heras Tempel paa Samos og skal efter Herodot have haft en Indskrift, der lød omtrent saaledes:

»Efter at have lagt Bro over fiskerige Bosporos, skænked
Mandrokles dette igen til Minde derom
Efter at have fuldendt, hvad ham Kongen befalte
Tjente han Kransen for sig, Samos et hædrende Navn.«

Af de meget kortfattede Beskrivelser er det naturligvis vanskeligt at danne sig en sikker Forestilling om Anordningen af disse Fremstillinger, det er dog sandsynligt, at Handlingerne har været ordnet i Rækker over hinanden, ligesom paa de ægyptiske og assyriske Kunstværker.

Af det ældre Vasemaleri fremgaar det, at man paa den Tid har antydet alle Omgivelser paa en emblematisk Maade, saaledes at en stor Sten betød et Bjærg (Fig. 19. Tab. II.), en eneste Søjle forestillede et Hus, et eneste Træ en hel Skov, og paa denne Maade kunde saadanne Ting passe i Dekorationen.

Det bedste Begreb om Malerkunstens Udvikling faar man ved Dekorationen paa den

saakaldte Françoisvase, saaledes opkaldt efter dens Opdager; den er funden i Chiusi, men opbevares nu i Museet i Florents. I Dekorationens Rigdom overgaar den alle hidtil kendte Vaser og viser et Maleri af fortællende Indhold; den er inddelt i fem Ringe, hvoraf den nederste viser kæmpende Dyr, saasom Løver, Panthere, Okser, Vildsvin og Hjorte; Midten dannes af to Griffer med et stiliseret Ornament. De andre Ringe er fyldte med Fremstillinger efter Sagnene om Guder og Heroer, skildret med megen Udførlighed; den mellemste og bredeste Ring, som ligger mest for Øjet, viser Festen ved Peleus's og Thetis's Bryllup. Herunder ser man Achilles, som forfølger Troilos lige til Trojas Mure, hvor Priamos sidder, endvidere ser man Dionysos, som fører Hephæstos ridende til Olympen, samt Patroklos's Begravelse. Den hele Komposition svarer til den rige Udstyrelse af Kypselos's Kiste.

Det er sandsynligt, at Vasebillederne og hele den ældre dekorative Kunst indvirkede paa Skulpturarbejderne, og af saadanne Værker, som Homer beskriver i Achilles's Skjold og Hesiod i Herakles's Skjold, er Basrelieffet sikkert fremgaaet. Et af de ældste fortællende Basrelieffer er fra Samotrake og har maaske tilhørt et Kongesæde (nu i Louvre), det forestiller Agamemnon siddende, og bagved ham Herolden Talthybios samt Epeios, og skriver sig vistnok fra det sjette Aarhundrede.

Omtrent ved Aaret 600 begyndte, af den dekorative Kunst, at udvikles en selvstændig Skulptur; den almindelige Velstand skaber flere Købere til Kunstnernes Arbejder, dygtige og ærgerrige Borgere svinge sig op til at blive Herskere over et lille Territorium; saaledes fremstaar de saakaldte Tyranner, som Polykratos, Pisistratos, Lygdamis og flere andre, og disse forstod godt, at Kunsten kunde tjene til at kaste Glans paa deres smaa Hoffer. Den stærke religiøse Følelse hjalp ogsaa til at fremelske Kunsten; thi de mange fromme Gaver, som skænkedes til Gudernes Templer, bestod for det meste af Kunstsager, og den Rigdom, som derved ophobedes, førte til disse Bygningers stadige Udvidelse og Forskønnelse, hvorved Bygningskunsten kom til at spille den vigtigste Rolle i Kunstens Udviklingsperiode.

Det synes, som om Malerkunsten tidligst har taget Opsving i Lilleasien; thi herfra stammede jo de ældste berømte Malere, saaledes Bularchos i den femtende Olympiade (omtrent 716 Aar f. Kr.), og Mandrokles fra Samos i den 66de Olympiade. Endvidere fortæller Herodot om den joniske Stad Fokæas Belejring af Perserne i den 58de Olympiade, saaledes: »*Medens Harpagos trak Hæren bort fra Muren, førte Fokæerne deres Skibe paa 50 Aarer i Søen, de bragte deres Koner, Børn og alt Bohave, saa vel som Billedstøtter og øvrige Gaver fra Helligdommene ombord i Skibene, undtagen alt, hvad der var af Kobber og Sten, samt Malerierne.*«

Formodentlig har de her omtalte Malerier været Vægdekorationer.

Ved Aar 600 f. Kr. fremtræder paa Øerne og paa den lilleasiatiske Kyst de første bekendte Billedhuggere, og disse arbejdede tillige som Arkitekter, saaledes nævnes jo Rhökos, som den første Bygmester ved Heratemplet paa Samos; Theodoros, som Bygmester for Labyrinthen paa Lemnos, endvidere Smilis, Bupalos, Chersiphron og flere andre, og sandsynligvis har Malerkunsten ogsaa begyndt at udvikle sig paa denne Tid, da de betydelige Tempelbygninger, som da opførtes, vel næppe har kunnet undvære denne Udsmykning. Plinius fortæller, at Malerkunsten førtes med de fordrevne Bachiader fra Korinth til Italien, idet Maleren Ekphantos fulgte med Demaratus, hvis Søn blev Konge i Rom 616 f. Kr., under Navnet Tarquinius Priscus; sikkert er det, at de først kendte Malere, som virkede i Rom, Damophilos og Gorgasos var Grækere; men endnu tidligere skal der være udført betydelige Malerier i Ardea, Lanuvium og Caere.

I »Berichte der Akademie der Wissenschaften zu München 1897«, skriver W. Helbig: »*Es ist gegenwärtig allgemein anerkannt, dass die Blüthe der schwarzfigurigen Vasenmalerei, wie wir sie, um hier nur zwei bestimmte Meister namhaft zu machen, durch*

die Arbeiten des Amasis und Exekias kennen, hoch in die Zeit des Peisistratos hinaufreicht und dass demnach die unmittelbar darauf folgende Entwickelungsphase dieser Technik zum Theil in die späteren Jahre des grossen Tyrannen, zum Theil unter die Herschaft seiner Söhne fiel.«

III.

KUNSTEN I GRÆKENLAND EFTER PERSERKRIGENE.

Efter Ødelæggelsen i Perserkrigene rejste Athen sig hurtig af sin Aske; mange Templer og andre storartede og skønne Bygninger blev opførte; det var derfor intet Under, at Arkitekturen kom til at spille den vigtigste Rolle i Kunsten, og at Skulpturen og Maleriet maatte træde i dens Tjeneste og kun havde den Opgave at fylde og pryde de tomme Flader paa Bygningsværkerne. Men ogsaa til Løsningen af denne Opgave stilledes store Fordringer; det var som oftest mægtige Flader, der skulde fyldes paa en smagfuld Maade, svarende til den ædle, men alvorlige doriske Arkitektur, og for fuldkommen at fyldestgøre i denne Henseende behøvedes saa berømte Kunstnere som Maleren Polygnotos og Billedhuggeren Phidias. Naar man nu skulde vente at finde den perspektiviske Fremstillingsmaade anvendt paa denne Tid, da maatte det vel nærmest være i de store Vægmalerier, som da udførtes; men desværre kender man kun disse af Beskrivelser og korte Hentydninger hos forskellige af Oldtidens Lærde, hvoraf dog deres store Berømthed tilstrækkelig fremgaar; dette gælder især om Polygnotos's Arbejder, og deraf kan man slutte, at denne Mester har været Herre over alle de Midler, som Malerkunsten da raadede over; han betragtedes da ogsaa som den største Kunstner før Phidias.

Polygnotos, der nævnes som Søn og Elev af Maleren Aglaophon, stammede fra Øen Thasos, men fik senere atheniensisk Borgerret til Belønning, fordi han udførte flere Malerier for denne Stad uden Betaling. Denne Kunstner erhvervede sig i Tiden straks efter Perserkrigene megen Berømmelse ved de store og figurrige Billeder, hvormed han smykkede mange af de nye Templer og Haller, baade i Athen og andre Steder; hans Virksomhed falder især under Statsmanden Kimons Styrelse, idet denne omtrent ved Aaret 460 f. Kr. skal have kaldt ham til Athen, for ved sin Kunst at forskønne de nybyggede Templer.

Polygnotos omtales ofte som arbejdende sammen med to andre Malere Mikon og Panænos; Forholdet har da maaske været saaledes, at han var den egentlig skabende Mester, medens de andre udførte Malerierne under hans Overopsyn.

Det er sandsynligt, at de Malerier, som Polygnotos udførte i Leschen i Delfi, har været af hans tidligste Arbejder, der forskaffede ham den store Berømthed; det ene forestillede Trojas Ødelæggelse, det andet Underverdenen.

Disse Billeder roses af mange af Oldtidens Skribenter; Lukianos omtaler især Kvindeskikkelsernes Skønhed, og Pausanias giver en omstændelig Beskrivelse af begge Kompositioner; han begynder denne saaledes: »*Over Kilden (den hellige Kilde Kassotis) er en*

Bygning, hvori man ser nogle Malerier af Polygnotos, hvilke Knidierne har skænket. Delfierne kalde dette Hus Lesche, og naar man kommer ind i Huset, ser man til Venstre det Maleri, hvorpaa den forstyrrede Stad Troja og Grækernes Tilbagerejse til Søs er fremstillet.«

Herefter følger en udførlig Beskrivelse af Handlingen, hvoraf synes at fremgaa, at Figurerne i begge Kompositioner har været fordelt i Grupper over hele Vægfladen med arkitektonisk Symmetri i Placeringen, muligt med perspektivisk Fremstilling af de enkelte Figurer, men uden bestemt Horisont, altsaa uden Perspektiv i Billedernes Helhed.

Med Hensyn til Stilen i Polygnotos's Kompositioner, da maa man nærmest slutte sig dertil efter de bedste græske Vasemalerier fra samme Tid, hvilke alle viser en dekorativ Anordning.

Aarsagen til denne Anordningsmaade var, at en perspektivisk Fremstilling ikke passede til Stilen i den Tids Arkitektur; thi dersom den store Flade af en Tempelvæg blev delt med en Horisont i et jordisk Terrain og en Luft, maatte den øverste Del af Billedet blive meget tom, og dette ønskede man ikke, den maleriske Udsmykning skulde kun tjene paa samme Maade som Ornamenterne, for at staa i Harmoni med den strænge Stil, og baade Aristoteles og Cicero omtaler med Beundring de skønne Konturer i Polygnotos's Arbejder.

Aristoteles omtaler saaledes Polygnotos baade i sin »*Politik*« og i sin »*Poetik*«; i den første Afhandling skriver han i ottende Bog saaledes: »*For saa vidt Figurerne staar i Forbindelse med Moraliteten, kan Beskuelsen af saadanne ikke være ligegyldig, og Ungdommen bør holdes fjernet fra Malerier af en Pauson, men holdes til at betragte Polygnotos's Billeder, og hvem der ellers af Malere og Billedhuggere især har stræbt efter et sædeligt Udtryk.«*

I det andet Kapitel af Poetiken skriver han: »*Saaledes adskiller Kunsterne sig med Hensyn til deres Fremstillingsmiddel. Da imidlertid de Fremstillende fremstiller handlende Personer, og disse nødvendigvis enten maa være ædle eller slette, er dette de Grundformer, hvortil næsten alle Karakternuancer maa føres tilbage, og da alle Mennesker adskiller sig ved Karakterens Slethed eller Godhed, bliver Personerne altid fremstillet saaledes, at de enten rager frem over Gennemsnitsmaalet, synker ned under dette, eller passer dertil. Og Malerne gaar frem paa samme Maade, saaledes skabte Polygnotos kun Idealskikkelser, Pauson deres Modsætning; men Dionysios Skikkelser, som svarede til Virkeligheden.«*

Om Karakteren af Maleren Pausons Kunst faar man et Begreb ved en Bemærkning af Plutarchos i hans Afhandling om Pythia, hvor han skriver: »*Pauson havde paataget sig at male en Hest, som væltede sig paa Jorden; men han malede Dyret i fuldt Løb. Da nu Bestilleren blev vred herover, lo Pauson og drejede Maleriet saaledes, at det nederste kom øverst, man saa da ikke mere en løbende Hest, men en, som væltede sig.«*

Hvad der efter de gamle Beretninger især beundredes i Polygnotos's Kunst, var det sjælelige Udtryk (Ethos); det var Skønheden og Karakteren af Stillinger og Ansigtstræk, som især fremhævedes. Kompositionerne synes at have været ordnet paa den Maade, at en Midtgruppe traadte tydelig frem, ligeledes to Endegrupper, og imellem disse har igen de øvrige Partier været fordelte symmetrisk; saaledes dannede Achilles Midtpunktet i Skyggernes Rige, medens hans Søn Neoptolemos saaes kæmpende i Midtgruppen i det andet Billede; her dannedes Endepartierne paa den ene Side af de græske Krigeres Indskibning, paa den anden Side af Antenor, som tager Afsked med sit Hjem.

Til disse Kompositioner hørte et ikke ubetydeligt Sceneri; man saa Antenors Hus med Pantherskindet, en Del af Trojas Mure, som nedbrydes af Epeios, og hvorover Hovedet af den store Træhest rager op; man saa derpaa Vandet med Menelaos's Skib, samt Teltene paa Strandbredden. Paa det andet Billede var fremstillet en Flod (Acheron), hvori der

voksede Siv, og hvori man saa skyggeagtige Fisk; Klipper fandtes flere Steder, og omtrent i Midten af Billedet sad Orpheus paa en Høj, lænende sig til et Træ.

Polygnotos har været den første græske Maler, som komponerede i stor Stil, og som har været i Stand til paa en harmonisk Maade at anordne en stor Mængde Figurer over de betydelige Flader, som det blev hans Opgave at dekorere, og det var ikke nogen let Opgave; thi Malerens Frihed indskrænkes jo meget, naar det Rum, hvori hans Værk skal anbringes, er givet, og hvori Maleriet kun maa danne en Del af et arkitektonisk Hele. Dog maa en talentfuld Kunstner kunne hæve disse Indskrænkninger, saa at Kompositionens Frihed ikke trykkes deraf, og at dette kan lade sig gøre, har jo Raphael, Michelangelo og andre store Mestre givet glimrende Beviser paa; man maa altsaa antage, at Polygnotos ikke har staaet tilbage i denne Henseende, at dømme efter den store Berømmelse, som hans Værker bevarede igennem hele Oldtiden.

Vi har set, at Ægypterne brugte den Fremgangsmaade at fremstille de længst bortliggende Partier øverst i Billedet, altsaa længst borte fra Øjet, de nærmeste nederst; naar de saaledes paa deres geometriske Maade afbildede et større Bygningsanlæg, var altid det forreste Parti af Bygningen nederst, altsaa nærmest Betragteren, og man kan jo ikke nægte, at de paa denne Maade nok kunde undvære Perspektiven i selve Billedet, idet Synsstraalerne ved Betragtningen af den store Flade maatte frembringe en naturlig perspektivisk Virkning. En tilsvarende Fremgangsmaade synes Polygnotos at have fulgt med Hensyn til Begivenhedernes Tidsfølge; thi efter Pausanias's Beskrivelse maa man formode, at det tidligst foregaaende har været fremstillet øverst i Billedet; her saa man nemlig en Del af Muren om Troja tilligemed den berømte Træhest, ligeledes Ligene af Kong Priamos og hans vigtigste Krigere, og endelig nogle sørgende og grædende Trojanerinder. I anden Linie var fremstillet forskellige Grupper af græske Helte samtalende og udhvilende efter Striden, desuden nogle fangne Kvinder samt Nedtagelsen af Grækernes Telte. I første Linie kom saa de senere Begivenheder, nemlig Antenor med hans Familie og Grækerne i Færd med at tiltræde Afrejsen, og imellem disse to Grupper en Del af de vigtigste Personligheder, som Helena, Nestor, Neoptolemos, Laodike og Andromache, samt flere andre.

I den nyere Tid har flere Kunstnere forsøgt efter Pausanias's Beskrivelse, at genfremstille Polygnotos's Kompositioner, saaledes den franske Maler Chevignard, men især Brødrene Riepenhausen i deres store Værk »*Peintures de Polygnote dans la Lesche de Delphes, Rome 1826.*« Dog kan man næppe antage, at de antike Vægmalerier har haft et saa moderne Præg, som Riepenhausens Billede (Fig. 14. Pag. 21), hvorimod de med Hensyn til Anordningen paa Billedfladen vistnok giver et temmelig rigtigt Begreb om disse mærkelige Værker, de enkelte Grupper vises i perspektivisk Fremstilling, medens Kompositionen som Helhed er uden Perspektiv.

Af Pausanias's Beskrivelse faar man desværre ikke tydelig Besked om Anordningen af de indholdsrige Kompositioner; men da han bestandig omtaler Figurgrupperne som staaende over hverandre, aldrig bagved, saa tyder dette jo ikke paa en perspektivisk Fordeling; saaledes skriver han: »*Over Helena sidder en Mand i Purpurkappe og med dybt nedbøjet Ansigt,*« og længere hen: »*Over de Kvinder, som er afbildede med Æthra og Nestor, ser man som Fanger Klymene, Kreusa, Aristomache og Zenodike. Højere op over disse er malet Deinone, Metioche, Pisis og Kleodike, denne hviler paa en Seng. Pelis ser man ligge nøgen, Ejoneus og Admetus har Panser paa. Højere op ligge endnu andre Slagne, Leokritus og Koröbus, og over ham ser man Priamus, Arion og Agenor.*«

Man maa formode, at alle disse Figurer overalt har haft omtrent samme Størrelse, som om det hele foregik paa et stærkt stigende Terrain; men dette vilde jo heller ikke forhindre, at Figurerne enkeltvis kunne være fremstillede i Perspektiv; man kan ikke antage,



Fig. 14. Parti at Riepenhausens Anordning af Polygnotos's Maleri i Leschen i Delphi.

at Pausanias vilde have overset en betydelig Formindskelse opefter. Ved flere af de betydeligere rigtdekorerede Vaser faar man et ret godt Begreb om, hvorledes en saadan Vægflade kunde have været fyldt; jeg vil fremhæve et Billede paa en flerfarvet Vase i Neapel, hvis Dekoration fremstiller Kong Ønomaos og Pelops før Væddekørselen; den viser en dygtig og livlig Anordning, og Figurer i en ædel Stil (Fig. 15. Tab. III.). Jeg vil ogsaa anføre en anden Vase i det vatikanske Museum, i hvis Dekoration Kadmos's Kamp med Dragen er fremstillet; Handlingen foregaar i et Bjærglandskab, som er stærkt stigende; man ser Antydninger af Klippernes Konturer, og Mellemrummene er udfyldte med Planter; i Midten af Billedet skrider Helten rask frem mod Dragen, og hans ene Ben og andre Dele er vist i stærk Forkortning, et Bevis paa, at Enkelthederne i de gamle Malerier godt kunne tænkes at være udførte i Perspektiv, uden at denne var gennemført i Billedets Helhed.

Cicero siger, at Polygnotos og de ældre Malere kun maa roses for deres smukke Tegning af Formerne, men ikke for Anvendelsen af Farverne, og dog gik denne Kunstner ikke saa lidt videre end sine Forgængere, idet han forstod at give en skarpere Karakteristik af Ynglinge og Oldinge, ligesom han gav Kvinderne Rødme paa Kinden og forskelligtfarvede Hovedbedækninger.

Plinius fortæller, at Polygnotos malede Kvinderne med gennemsigtigt Gevandt og med aaben Mund, at han bragte mere Liv i Fremstillingen og viste Sans for Farverne, men kendte endnu ikke til at anvende Lys og Skygge. Pausanias taler ligeledes om de forskellige Farver i Polygnotos's Malerier, han siger, at Dæmonen Eurynomos havde en blaasort Farve, at de Offerdyr, som Perimedes og Eurylochos bringer, var sorte Væddere; endvidere at Tityos saa ud som et dunkelt Skyggebillede, og at der ved Siden af Kong Memnon stod en nøgen æthiopisk (sort) Dreng. Man ser heraf, at Kunstneren har søgt at bringe Liv i Fremstillingen ved alle de Midler, som stod til hans Raadighed, og som harmonerede med den strænge arkitektoniske Stil; til denne svarede de fire Hovedfarver, som han anvendte, nemlig Sort, Hvidt, Rødt og Gult, hvilke kendes fra den Tids Vasemalerier; at han ikke skulde have kendt flere Farver er næppe sandsynligt, da Ægypterne langt tidligere anvendte baade Blaat og Grønt. Plutarchos skriver saaledes: »*Paa alle Malerier og Billedstøtter sætter man Kunstnerens Navn, saaledes læser man*: »*Kunstrig skabte Polygnotos Aglaophons Søn, som stammede fra det thasiske Folk, Billedet af Troja, som ødelagdes af Flammerne.*« *Heraf ser jo enhver, at Polygnotos har udført dette Maleri; men dette havde jo aldrig erholdt sit nuværende Udseende, dersom ikke Farverne først var blevne revne og blandede, og dog kan man ikke antage, at de, som alene holde sig til de materielle Aarsager, og nøje undersøger de Forandringer, som Farven Sinobis undergaar ved at blandes med Oker, eller Melinum ved at blandes med Sort, vil fratage Polygnotos hans velfortjente Berømmelse.*«

Polygnotos's Kunst var udelukkende henvist til at smykke store arkitektonisk udstyrede Rum, og at han har taget Hensyn til den Harmoni, som maa være det almindelige Princip i enhver god Komposition af denne Slags, fremgaar af Motiverne til hans Dekoration af Pinakotheket paa Athens Akropolis, i hvis Valg der ligesom hersker en arkitektonisk Symmetri. Det angives nemlig, at han her malede »*Odysseus røver Philoktets Bue*«, og som Modstykke »*Diomedes røver Palladium*«, endvidere »*Ægisthos's Drab*« lige over for »*Polyxenas Ofring*«; »*Achilles imellem Lykomedes Døtre*« lige over for »*Odysseus mellem Nausikaes Ledsagerinder.*«

Det antages, at Polygnotos spillede samme Rolle i Athen under Kimons Styrelse, som Phidias under Perikles's, og at han havde en væsentlig Indflydelse paa alle kunstneriske Foretagender; han har saaledes været Hovedmesteren ved Dekorationen af Stoa Poikile, af Dioskurernes Tempel, af Theseustemplet og af Pinakotheket ved Propylæerne; men for-

uden malede han i Delfi, i Templet for Athene Areia i Platæa, og i et Tempel i Thespiæ. Nyere Forskere søger at vise Polygnotos's Indflydelse paa Vasemaleriet, som skal bestaa i den maleriske Anordning af Figurerne paa et forskelligt Niveau, endvidere i Gruppedannelserne og i Fremstillinger af nationalt attisk Præg (Theseus, Amazone- og Kentaurkampe o. s. v.). Ved de nye Udgravninger i Delfi har man opdaget Fundamenterne af Leschen, som beskrives i »Jahrbuch d. k. d. arch. Institut 1898«; Leschen ses da at have været en til alle Sider sluttet aflang Bygning (30—15 Alen), som kun havde Indgang paa den smalle Sydside; der fandtes hverken Søjlegang eller aaben Façade. I det Indre støttedes Taget af otte Piller, formodentlig med en Lysaabning i Midten; denne mægtige Sal frembød saaledes den største Fladeudvikling for Malerierne og den heldigste Belysning; man antager, at Billederne har bredt sig over alle tre Vægge, saaledes at de stødte sammen paa Midten af Nordvæggen, og man ser heraf, at det har været Kompositioner af storslaaede Dimensioner.

Da Aristoteles satte Kunstens højeste Maal i aandelig Løftelse og sædelig Forædling, kan man jo nok forstaa, at han satte Polygnotos højest blandt alle de Malere, som han kendte; Cicero, der levede saa meget senere, og som kendte Malerne fra den bedste Periode, forstod ogsaa at sætte Pris paa den egentlige maleriske Udførelse.

I sit Værk *»Die Landschaft in der Kunst der alten Völker«* skriver K. Woermann saaledes: *»Auf allen diesen und vielen andern Bildern der älteren, mit den höchsten Blüthezeit griechischer Plastik gleichhaltrigen Maler dürfen wir uns, nach Massgabe unserer Erörterung zu den Delphischen Gemälden, die landschaftlichen Andeutungen nur isolirt und unverbunden vorstellen, so dass von einem die ganze Darstellung zu einer Einheit verbindenden Hintergrund noch keine Rede sein kann'. In der That, ein solcher Hintergrund konnte dem feinen Kunstgefühl der Griechen erst erträglich werden, nachdem sie die Möglichkeit gewonnen hatten, ihn mit enigermassen richtigem perspektivischen Gefühle darzustellen. Dieses Gefühle konnte sich erst ausbilden, als das Bedürfniss nach Illusion sich in malerischen Darstellungen geltend machte.«*

Men denne Fordring kunde ikke gøre sig gældende paa en Tid, da Maleriet fuldstændigt beherskedes af Bygningskunsten; vi maa derfor nu kaste et Blik paa den vigtige Stilling, som denne Kunstart indtog i Begyndelsen af det femte Aarhundrede før Kristi Fødsel.

Kort efter Polygnotos's Levetid, i den for Athen saa glimrende Periode, da Perikles stod for Styret, opførtes de mest fuldendte Bygningsværker, deriblandt Parthenon og Propylæerne paa Akropolis, de to Værker, som menes at vise den fineste Beregning med Hensyn til Konstruktion og Udførelse, og hvis Berømmelse fremhæves af alle Oldtidens Skribenter. Man maa antage, at Mestrene for disse Værker har haft Kendskab til perspektivisk Fremstilling; thi man har opdaget saa mange Finesser ved disse Bygningers Konstruktion, som kun kan være beregnet paa den optiske Virkning, de skulde frembringe for Betragteren, og heri har Perspektiven sikkert haft Del. Den Bygmester, efter hvis Planer den Tids mest fejrede Templer blev opførte, var Iktinos, og den Omstændighed, at han tilligemed Karpion forfattede en teknisk Afhandling, i Forbindelse med den omhyggelige Beregning af Virkningen, som han har anvendt ved Opførelsen af sine Bygninger, stiller ham i første Række blandt de store Bygmestre, og gør det sandsynligt, at han har været i Besiddelse af alle de Kundskaber, som en saadan Virksomhed kræver.

Det er af stor Vigtighed for Perspektivens Historie, at man har en bestemt Udtalelse af den romerske Arkitekt og Skribent Vitruvius, som fremhæver, at en perspektivisk Afbildning hører med til de Tegninger, som blev anset nødvendige ved et Byggeforetagende i Oldtiden. Der er vel i den senere Tid rejst Tvivl om Vitruvius's Paalidelighed; han er bleven stemplet som en Bedrager, der kun har laant hos andre, og hvis Levetid man

sætter et Par Aarhundreder senere, uagtet han selv siger, at han har levet under Julius Cæsar og Augustus, hvem han tilegner sit Værk; men alligevel vil hans Bemærkninger dog have en vis Betydning for Kunsthistorien. Maaske har der levet to Skribenter af dette Navn, den ene nævner allerede Plinius i sin Naturhistorie, og han kendes ligeledes af Sextus Frontinus, der under Kejser Vespasian forfattede et Værk »*De aqvæductibus urbis Romæ*«, samt af Servius; men om denne første Vitruvius's Arbejder veed man aldeles intet. Værket »*De architectura*«, som i ti Bøger omhandler den ældre romerske Bygningskunst, og som bærer Vitruvius Pollios Navn, har i mange Tider været anset som en af de vigtigste Kilder til Studiet af Oldtidens Kunst, og det spillede en overordentlig stor Rolle i Renaissancen, som Grundlag for hele denne Periodes arkitektoniske Kundskab; den lærde Fra Giocondo, som i Begyndelsen af det sekstende Aarhundrede byggede Palazzo del Consiglio i Verona, anbragte her Vitruvius's Statue ved Siden af Catullus's og Plinius's. Det kunde maaske ogsaa tænkes, at Vitruvius havde forfattet det ovennævnte Værk i sin Ungdom, men først været i Stand til at bringe det frem i sin Alderdom, da noget deri ikke passer ret med Augustus's Tid; han beskyldes for at have laant store Partier hos andre Forfattere, navnlig hos Varro, herpaa lægger han da heller ikke Skjul, men skriver i Fortalen til syvende Bog omtrent saaledes: ». . . *Hvad mig angaar, da forsøger jeg ikke, idet jeg skriver dette Værk, at skjule, hvorfra jeg har taget det, som jeg fremfører under mit Navn, heller ikke at nedsætte andres Opfindelser for at gøre mine egne mere værdifulde; tvertimod tilstaar jeg at skylde de Skribenter megen Tak, der ligesom jeg har samlet, hvad endnu ældre Skribenter har forberedt hver i sit Fag; thi det er jo dermed ligesom med en Kilde, vi kunne øse af, og derefter forfatte med mere Sikkerhed, og i ny og forbedret Behandling enhver efter sin Hensigt, og jeg siger frimodig, at dette har været mig en meget stor Hjælp ved Udarbejdelsen af mit Værk, for hvilket jeg har fundet mange Ting anvendelige . . . . . . Vi ser jo, at man blandt vore egne Forfædre kan træffe ligesaa store Arkitekter som Grækernes, og at vi selv til vor Tid har et stort Antal, men da kun meget faa har givet Forskrifter for deres Kunst, har jeg troet at burde gøre det.*«

I første Bog af sit Værk skriver Vitruvius saaledes: »*Inddelingen af en Bygning udføres paa tre Maader, nemlig ved »Ichnographi, Orthographi og Scenographi«. Ichnographien er en med Lineal og Passer udført Inddeling til Bygningen, saaledes som den er ved Jorden (Grundrids). Orthographien fremstiller Højdeforholdet i Bygningen med de Proportioner, som man ønsker, at det udførte Værk skal have (Facadetegning). Scenographien viser ikke alene Højdeforholdet i Bygningens Forside, men ogsaa de tilbagegaaende Sider, saaledes at alle Linier deri løbe sammen til et Punkt (Perspektivtegning).*«

Plinius anfører i hver Afdeling af sin Naturhistorie de Skribenter, som har gjort sig bemærkede i de forskellige Perioder og i de forskellige Fag, han nævner saaledes tre Gange Vitruvius, nemlig i 16de, 35te og 36te Bog.

M. Poudra skriver i sin »*Histoire de la perspective*« saaledes: »*Ved at tænke over dette Sted hos Vitruvius forstaar man jo let, hvad han mener med Ichnographia og Orthographia; det er øjensynlig den horisontale Inddeling af en Bygning samt dens Façade, eller dens horisontale og vertikale Projektion, og dette lærer os, at man i denne fjerne Tid allerede kendte den Videnskab, som vi nu kalde Descriptivgeometri. Og man kan ikke tvivle om, at denne Videnskab har en endnu ældre Oprindelse; thi hvorledes skulde ellers Folkene i den tidligste Periode af Oldtiden have kunnet opføre de kolossale Bygninger, som fandtes i Babylon, Jerusalem, Theben og mange andre Steder; men det maa dog bemærkes, at de ikke til samme Fuldkommenhed kendte det, som man noget senere betegnede med Navnet »Scenographi«, nemlig den Kunst at udføre Scener, det*

vil sige Dekorationer for Theatret, hvorved man maa have støttet sig til en Videnskab, som havde Lighed med vor Perspektiv.«

Man maa beklage, at de Gamle ikke har efterladt mere Underretning om denne Sag end det, der findes i et Par Steder hos Vitruvius, hvilket ikke er tilstrækkeligt til deraf at danne sig et Begreb om deres Methode; men man ser dog deraf, at de har forstaaet at fremstille forsvindende rette Linier, som var sammenløbende i et Punkt, og man kan da slutte, at de maa have besiddet udførlige Regler i Skrifter, som nu er forsvundne.

Jeg vil her anføre endnu en Bemærkning af Vitruvius, som viser os, at Oldtidens Arkitekter nøje beregnede den optiske Virkning af deres Arbejder; hvor han omtaler Forholdet i Tempelgavlen, skriver han nemlig saaledes: *»Alle de Bygningsdele, som er ovenover Søjlernes Kapitæler, nemlig Arkitraven, Frisen og Tympanum med Akroterierne, bør have en Heldning forover, hver med en Tolvtedel af sin Højde; thi naar man betragter Forsiden af en Bygning, sker det jo ved, at der udgaar Synsstraaler fra vort Øje dertil, og de som gaar til de øverste Dele, bliver længere end de, som gaar til de nederste Dele, hvorfor det øverste Parti vil synes at helde tilbage; men idet man nu giver dette en Heldning forover, vil det forekomme os at være lodret.«*

Ogsaa nyere Forskere udtaler den Anskuelse, at Oldtidens Bygmestre maa have forstaaet at fremstille deres Projekter i en perspektivisk Afbildning, saaledes den bekendte franske Arkitekt Viollet-Le-Duc, som i sit Værk *»Entretiens sur l'architecture«* særlig behandler dette Spørgsmaal med Hensyn til Pandroseum i Athen; han skriver saaledes: *»Grækerne anvendte en ganske særlig Omhu ved Dannelsen af Hjørnerne paa deres Bygningsværker, hvilket hidrørte fra, at disse Dele af en Bygning, altsaa dens Silhouet, er det, som lige straks indpræger sig i Hukommelsen. Af det geometriske Afrids kan man aldrig beregne den Virkning, som Hjørnet af et Monument vil frembringe, da det jo altid i Udførelsen ses fra et vilkaarligt valgt Standpunkt. For at komponere og tegne det, bør Arkitekten derfor i Forvejen kunne forestille sig, hvorledes hans Tegning vil komme til at tage sig ud. De græske Bygninger, hvis geometriske Fremstilling er tung og uden Ynde, frembringer i Udførelsen en ganske anden Virkning. Jeg vil som Eksempel nævne Pandroseum i Athen; thi den geometriske Tegning af denne lille Portikus frembyder et enormt Entablement, som synes at maatte knuse Karyatiderne, som bære det, og hele Underdelen af Monumentet forekommer os nøgent. Men undersøger vi nu den udførte Bygning, da fremtræder disse Støtter med saa stor Betydenhed paa Grund af Skulpturens Renhed og Værdighed, men har tillige en saadan Fasthed, at Gesimsens Tunghed aldeles forsvinder, og Dimensionerne viser sig netop at passe fortrinlig til Helheden, idet Karyatiderne fremtræder saaledes, at Søjler sikkert vilde synes mindre modstandsdygtige. Lad os nu antage, at Pandroseums Bygmester ikke havde været i Besiddelse af et fuldkomment Kendskab til Virkningen, og at han havde opført Hjornerne af sin Bygning som to Piller og ladet Statuerne kun udgøre de mellemste Støtter, da vilde dette jo være ganske fornuftigt og daddelfrit som Konstruktion betragtet; men han vilde kun have opnaaet en ganske almindelig Silhouet og ikke den nuværende dristige og fine Hjørnekontur! han vilde ikke være i Stand til at fængsle Øjet paa denne Maade, og Monumentet vilde i det Hele taget ikke efterlade et saadant Spor i Erindringen. Romerne derimod havde kun liden Følelse for Konturen, og deres Monumenter danner derfor ofte en lidet tiltrækkende Silhouet, som er langt fjernet fra den græske Elegance. Jeg maa her fremhæve, at Grækerne i deres Bygningskunst altid regnede med Lyset, med Luftens Gennemsigtighed og med Omgivelserne; thi de anvendte et særligt Studium paa Anordningen af deres Bygningers Hjørner, som jo skulde træde frem som Silhouetter mod Himlen eller mod Bjærgenes blaalige Baggrund. Og det er klart, at de ikke studerede disse vigtige Dele af Arkitekturen alene ved geometriske Tegninger, men gjorde en*

meget nøjagtig og fin Beregning af den perspektiviske Virkning; thi deres Kunstnere vidste godt, at disse Monumenter i Udførelsen ikke vilde komme til at se ud som den geometriske Fremstilling.«

Jeg vil her tilføje en Bemærkning af Plutarchos i hans Afhandling om Lasterne; han skriver: »*Naar en Stad bekendtgør, at den vil bortinge Opførelsen af et Tempel eller Forfærdigelsen af en kolossal Statue, saa melder alle de Kunstnere sig, som ville konkurrere om Overtagelsen, man lader dem gøre Overslag over Bekostningen og forelægge Tegninger, hvorefter man vælger den, som forpligter sig til at udføre Værket paa bedste Maade, for den mindste Bekostning og i den korteste Tid.«*



Perikles og Aspasia. Efter antike Buster.

IV.

BILLEDHUGGERKUNSTEN OG PERSPEKTIVEN.

Billedhuggerkunsten var bestandig et Skridt forud for Malerkunsten; de græske Skulpturarbejder udmærke sig ved en mere realistisk Behandling og ved større Liv i Kompositionen, endnu før dette kan spores i de bedste Vasemalerier; med Hensyn til dette Fremskridt kan man anføre den mærkelige Gruppe af de saakaldte »*Tyrandræbere*«. Statuerne af de to Helte, Harmodios og Aristogiton, blev først udført i Bronce af Antenor, men da hans Arbejde førtes til Persien af Xerxes, udførte Billedhuggerne Kristios og Nesiotes efter Krigen en Gentagelse. Af denne meget berømte Gruppe findes Kopier af Marmor i Rom og Neapel; man ser to unge nøgne Mænd styrte frem med dragne Sværd, Aristogiton staar lidt tilbage og synes at ville dække sin Ven, der fører Dødsstødet mod Tyrannen Hipparchos. Behandlingen er i dette Værk blødere, Stillingerne mere maleriske end tidligere, ligesom her synes at være tilstræbt nogen Portrætlighed.

Her kan man ogsaa anføre de Gavlfigurer, som hørte til Templet paa Øen Ægina, og som man antager er udført af Billedhuggerne Kallon og Onatas, kort efter Perserkrigene. Disse Værker staar lige paa Overgangen fra den arkaiske til den friere Stil; de røbe et betydeligt anatomisk Studium i Behandlingen af Legemerne, medens Ansigterne endnu har bevaret det karakterløse Udtryk, som tilhører den ældre Stil. Athenefiguren, som dannede Midten i Vestgavlen, viser Ben og Fødder i Profilstillingen, medens Overkroppen og Hovedet ses i Front; disse Figurer tillægger man derfor Kallon, som arbejdede i den konventionelle Stil, medens Onatas, som tillige skal have været Maler, var mere fremskreden i Udviklingen, Fig. 16. Tab. II.

Som et Bevis paa, at en realistisk Behandling allerede nu begyndte at fremtræde i Kunsten, vil jeg anføre et meget omtalt Skulpturarbejde fra denne Tid, nemlig den Ko, som Billedhuggeren Myron, Phidias's Samtidige, udførte af Bronce, og som paa Ciceros Tid endnu stod paa det store Torv i Athen, men senere kom til Fredens Tempel i Rom; den prises af alle Oldtidens Skribenter som et Værk, der frembragte den højeste Illusion, og en Mængde Epigrammer beskriver, hvorledes den var i Stand til at skuffe baade Mennesker og Dyr. Jeg vil hidsætte et Par, som er oversat af Friedrich Jacobs, Bibliothekar i Gotha, Forfatter af »*Anthologia Græca*«.

Epigram af Julianos.

»*Auch dich täuschet, o Bremse, die Kunst: an den eherngegossnen*
Starrenden Seiten der Kuh setzest den Stachel du an.
Niemand möge dich tadeln darum. Leicht irrte die Bremse,
Da ja des Myron Kunst selber die Hirten betrog.«

Epigram af Tullius Geminos.

»*Nur das Gestein hier ist's, wo die Kuh steht, was sie zurückhält.*
Lässt du von diesem sie los, eilet der Heerde sie zu.
Sieh, schon brüllet das Erz, mit lebendigem Athem beseelet;
Fügst du noch eine zum Joch dieser, so pflügt sie vielleicht.«

Efter Perserkrigene bestræbte Themistokles sig især for at faa Athen hurtig genopbygget og stærk befæstet; men man hører ikke Tale om, at han tænkte paa dens Forskønnelse, det var maaske heller ikke den rette Tid endnu; et bestemt Forsøg paa at forskønne Staden ved Kunsten træder først tydelig frem under Kimons Styrelse. Som vi har set, beskyttede Kimon den første store Maler Polygnotos, og i hans Tid byggedes det skønne Tempel, som har faaet Navn efter Athens Stifter Theseus; storartede Skulpturarbejder udførtes, saaledes en mægtig Broncegruppe bestaaende af tretten Statuer af græske Heroer, som Athenienserne lod opstille i Delfi til Erindring om Sejren ved Marathon. Paa denne Tid udførtes endvidere den kolossale Broncestatue af Athene-Promachos (Stadens Beskytterinde), som blev opstillet paa Akropolis, hvorfra den ragede saa højt op, at den kunde ses i flere Miles Afstand, naar man sejlede fra Forbjærget Sunion op imod Athen; det var Arbejder, ved hvis Udførelse der maa være taget Hensyn til den perspektiviske Virkning. Disse to Værker blev udført af Billedhuggeren Phidias Charmides's Søn, som var udgaaet fra den berømte Broncestøberskole i Argos; han var en ganske ung Mand, da disse Arbejder blev ham overdraget, og den Berømthed, han derved erhvervede sig, skaffede ham en storartet Virksomhed og Statsmanden Perikles's Venskab.

Phidias blev Oldtidens berømteste Kunstner; han forenede i sine Værker den højeste Idealitet med Natursandhed, og udviklede især Idealet af Gudeskikkelserne Zeus og Athene, som ingen anden Kunstner har fremstillet med den majestætiske Skønhed som han, hvorfor man ogsaa har kaldt ham Plastikens Homer; men hans Virksomhed var saa storartet og hans Værker saa mangfoldige, at her kun kan blive Plads til at omtale et Par af de mærkeligste.

Man tillægger denne Kunstner et nøje Kendskab til Optiken; det bliver fremhævet, at han ved Udførelsen af sine udmærkede Arbejder til Parthenon har holdt den indre Frise omkring Cellen, det meget beundrede panathenæiske Festtog, der var dækket foroven og altsaa kun kunde modtage Lys nedenfra, i et meget fladt Relief, da ellers de Slagskygger, som blev kastet opad, maatte virke forstyrrende; hvorimod han har holdt de paa Templets Ydre anbragte Metoper samt Figurerne i de dybe Gavle næsten helt fritstaaende, da disse jo skulde ses i det fulde og stærke Sollys, og deres Slagskygger saaledes uden at forstyrre kunde falde bagved og derved endog bringe Figurerne til at træde mere virkningsfuldt frem.

Naar man var kommen igennem Indgangshallen til den hellige Borgplads, de prægtige Propylæer, og havde passeret den store Statue Athene-Promachos, stod man foran Façaden af Arkitekten Iktinos's Mesterværk, det skønne Parthenon. Øjnene maatte da straks falde paa en betydelig Komposition af Phidias, nemlig den ydre Frise, der dannedes af de 92 Metoper, kvadratiske Hautreliefs, der blev begrænset af de doriske Triglypher, og som gav Fremstillinger af Gudindens Liv samt af Athens og dets ældste Heltes Historie.

I de to Tempelgavle fandtes Fremstillinger med fritstaaende Figurer i kolossal Størrelse; i den forreste over Indgangen saa man Gudindens Fødsel, hvorledes hun bevæbnet med Skjold og Lanse springer ud af Gudefaderens Hoved; i den bageste var fremstillet hendes Strid med Poseidon om det attiske Land; man saa, hvorledes hun besejrer Havguden ved at lade det nyttige Oliventræ spire frem af Jorden, medens han lader en Kilde risle ud af Klippen. Midtpartierne af disse Grupper er desværre ødelagte, og man har kun nogle af de yderste Figurer tilbage; men den udmærkede kraftige Behandling af disse viser tydelig

nok, at Kunstneren har beregnet den Virkning, de vilde frembringe i den betydelige Højde.

Naar man traadte ind under Peristylens Søjler, saa man den anden store Frisekomposition, der i en Længde af 480 Fod løb helt rundt om Templets Celle, det bedst bevarede af Phidias's Arbejder og den mest berømte af alle Friser; den fremstillede den store Fest, som hvert fjerde Aar holdtes til Gudindens Ære, for at vise Folkets Taknemlighed. I denne Frise finder man ikke nogen perspektivisk Anordning af Figurerne, ligesom baade siddende og staaende er af samme Højde, hvilket var nødvendigt for at udfylde Rummet paa en smuk Maade. Ligeledes hørte det undersætsige i Skikkelsernes Form til Karakteren af den heroiske Stil i Plastiken, der forholder sig til Stilen i de følgende Perioder ligesom den kraftige doriske Søjle til den joniske og korinthiske; herved vandt Relieffet i Fyldighed, og det var fremgaaet af en omhyggelig Beregning af den optiske Virkning; thi Phidias fremhævedes netop som en Kunstner, der var kyndig i Geometri og Optik, og Magerhed i Relieffets Figurer giver altid en vis Tomhed og Fattigdom, som set i større Afstand virker stødende. Hvad der ved Udførelsen af denne Frise har været Phidias det vigtigste, var uden Tvivl en smuk Anordning af den store Mængde Figurer med Harmoni i Linierne; Kompositionen var hans, men selve Udførelsen har vistnok været overdraget yngre Kunstnere under hans Tilsyn. Man finder en mere overlegen Behandling i Metoperne, og i Særdeleshed i Gavlgrupperne, som vistnok er det ypperste af alle denne Mesters Værker, og her fremtræder tillige en mere malerisk Anordningsmaade; i de ældste Tempelgavle (Ægina) blev Midten fremhævet ved en staaende Gudestatue, og de øvrige Figurer fordeltes symmetrisk til begge Sider. I Parthenonsgavlene finder man en langt større Bevægelighed i Linierne, ligesom Behandlingen af Enkelthederne viser et betydeligt Skridt fremad med Hensyn til Studiet efter Naturen; her er mere Virkelighed i Former og Stillinger.

I disse Kompositioner begynder Sammenstillingen af Grupper for første Gang at spille en Rolle i den græske Plastik, og alt dette passer godt sammen med den maleriske Behandling, som udmærker Phidias's Arbejder; Sagnet fortæller, at Mesteren i sin Ungdom skal have dyrket Malerkunsten.

Det var de mest betydningsfulde Begivenheder i Gudernes Liv, som Phidias behandlede i sin Kunst, og hertil svarede ogsaa hans ædle Stil; han maa sættes ved Siden af Polygnotos, hvem Aristoteles omtaler som den store Idealist, der søgte at forskønne Menneskeskikkelsen i Modsætning til Maleren Pauson, der forringede den, det vil sige, fremstillede den karikaturagtig, maaske paavirket af den satiriske Digter Aristophanes. Uagtet den strænge og højtidelige Stil i Phidias's Arbejder er Kunsten dog nu kommet en realistisk Behandlingsmaade betydelig nærmere.

I selve Cellen, belyst fra oven ved den Aabning i Taget, som kaldtes Hypæthren, stod et af Phidias's mest udmærkede Arbejder, den store over halvtredsindstyve Fod høje Statue af Gudinden, udført af Guld og Elfenben. Pausanias giver en kort Beskrivelse af denne Statue; Athene var fremstillet staaende, klædt i en Chiton, som naaede til hendes Fødder; paa Brystet bar hun en Ægis smykket med Medusahovedet, hendes Hjælm var ovenpaa prydet med en Sfinx, men paa Siden med Griffe. I den ene Haand holdt hun en Sejersgudinde, som omtrent var fire Alen høj; i den anden holdt hun sit Spyd, og ved hendes Fod snoede sig den hellige Borgslange; her stod ogsaa Skjoldet, og paa dettes ydre Side var Amazonkampen, paa den indre Side Kampen mellem Guder og Giganter fremstillet. Det var i Amazonkampen, at Phidias havde anbragt sit eget og Perikles's Billede; sig selv havde han fremstillet som en gammel Kriger, der løfter en Sten eller Økse med begge Hænder, Perikles svingede et Spyd, hvorved han til Dels dækkede sit Ansigt.

Der blev allerede i Oldtiden forfærdiget en Mængde Efterligninger af denne berømte

Statue, dels til private Kunstelskere, dels til troende, som gerne vilde besidde et Billede af Athens Skytsgudinde; men saadanne Kopier var som oftest af simpelt Arbejde, udført uden særlig Kunstsans. Saaledes har man for en Del Aar siden i det brittiske Museum fremdraget et Marmorskjold (efter den tidligere Ejer kaldet »det Strangfordske«), som vistnok er udført i en senere Tid, men som man dog mener er en Kopi af Phidias's berømte Komposition paa Athene-Parthenos's Skjold. Midten af Skjoldet dannes af et Gorgonhoved, og udenom er de kæmpende fordelte i Grupper; Phidias og Perikles er fremstillet netop i de samme Stillinger, som de efter Beskrivelsen havde indtaget paa det originale Værk; Kunstneren vises her som en ældre Mand af kraftig Legemsbygning, med bart skaldet Hoved og et studset Skæg. Jeg vil gøre opmærksom paa den Mærkelighed, at den hele Overflade af Skjoldet her er behandlet som en eneste Billedflade, vistnok noget nyt paa dette Tidspunkt af Kunstens Udvikling; thi i den ældre Periode blev saadanne Fremstillinger fordelte i concentriske Ringe, og heraf har man flere Eksempler i assyriske og ældre græske Kunstsager. Man maa altsaa forestille sig, at Kampen foregaar paa et opadstigende Terrain, og at Anordningen i det Hele taget har været en lignende som i Polygnotos's store Billeder, altsaa et stort Skridt henimod den fuldkomne perspektiviske Fremstilling; Horisonten maa da tænkes at være over Billedets Rand, Fig. 17. Tab. II.

Den udmærkede Statue af Gudinden var dog ikke Kunstnerens første Arbejde af denne Slags, thi man har Beretninger om nogle tidligere. Man antager, at Phidias's Fødselsaar har været lige i Begyndelsen af Aarhundredet; thi da Kimon døde 449 f. Kr., kom Perikles til Magten, og under dennes Styrelse falder Phidias's Hovedvirksomhed, da han var Leder af alle Perikles's Kuntsforetagender, saaledes udførtes »*Athene-Parthenos*« i Aarene fra 447 til 438. At Phidias kunde være Tilsynsmand ved Opførelsen af Parthenon og andre store Bygningsværker tyder paa, at han maa have besiddet et betydeligt Kendskab til eksakt Tegnekunst.

Angaaende de tidligere Arbejder fortæller Pausanias, at der ved Staden Pelene i Achaia var et Tempel for Athene med et Gudebillede af Guld og Elfenben; han skriver saaledes: »*Man siger, at Phidias har udført dette endnu tidligere, end Athenestatuerne paa Borgen i Athen og i Platææ.*« . . . . . »*Der er i Platææ et Tempel for den krigerske Athene, opført af det Bytte, som Athenienserne tildelte dem efter Slaget ved Marathon. Gudebilledet er udført af forgyldt Træ; men dets Ansigt, Hænder og Fødder er af pentelisk Marmor. I Størrelse staar det ikke tilbage for Broneestatuen paa Akropolis, der ogsaa er indviet af Athenienserne som Tak for Sejren ved Marathon. Det er ogsaa Phidias, der har udført Athenes Billede for Platææ.*«

Kunstneren var altsaa i Stand til at begynde Udførelsen af »*Athene Parthenos*« med betydelige Erfaringer, saaledes at denne Statue vistnok maa betragtes som det fortrinligste af alle hans Athenebilleder. Dette Værk omtaler Plinius paa følgende Maade: »*At Phidias har været den berømteste Mand i dette Kunstfag, derom tvivler ingen i de Lande, hvor man har hørt Tale om hans olympiske Jupiter. Men for at ogsaa de, som ikke har set hans Værker, maa skatte ham efter Fortjeneste, vil jeg anføre nogle Beviser paa hans Geni. Jeg vil ikke tage Hensyn til hans skønne olympiske Jupiter, eller til hans store Minerva, som han udførte i Athen af Elfenben og Guld, og som var 26 Kubitus høj; jeg vil kun tale om det Skjold, paa hvilket han i Cælaturarbejde, paa den udbuede Side fremstillede et Amazonslag, og i Fordybningen Kampen mellem Guder og Giganter* . . . . . *Cælaturarbejdet paa Fodstykket kaldte han* »*Pandoras Fødsel*«, *her ses tyve Guder, blandt hvilke Sejersgudinden især fortjener Beundring, Kendere beundre ligeledes Slangen og den Sfinx af Bronce, som er under Toppen. Phidias er en over al Ros ophøjet Kunstner, og i smaa Fremstillinger blev han sig selv lig.*

I den hellige Lund i Olympia i det peloponnesiske Landskab Elis laa Grækernes største

Nationalhelligdomme, og omtrent samtidig med Parthenon opførtes her det højt fejrede Tempel for Zeus; Libon fra Elis nævnes som Bygmester. Denne Bygning havde omtrent samme Længde som Parthenon, men var noget smallere; den havde ligeledes en hypætral Celle, og i dennes Baggrund stod et af Phidias's aller berømteste Værker, den kolossale siddende Zeusstatue, der var udført paa samme Maade som Athenestatuen i Parthenon og regnedes til Oldtidens syv Underværker. Pausanias beskriver Zeusstatuen paa følgende Maade: »*Guden er dannet af Guld og Elfenben og sidder paa en Trone, som er broget af Guld og Elfenben; paa Gudens Hoved hviler en Krans af kunstige Oliegrene, og i sin højre Haand holder han en Nike, ligeledes af Guld og Elfenben. I hans venstre Haand hviler Sceptret, smykket med alle Slags Metaller, og Fuglen, som sidder derpaa, er en Ørn; ogsaa Gudens Fodsaaler er af Guld og ligeledes Kappen, hvori er indlagt smaa Figurer og Lillier.*«

Naar man nu tænker sig denne mægtige Gudeskikkelse siddende i Baggrunden af det indre Tempelrum, omgiven paa begge Sider af de ædle græske Søjler, hævende sig op fra det sorte Marmorgulv næsten til Templets Tag og belyst fra oven af den dejlige græske Himmel, desuden straalende i Guld og Farver, maa man faa Indtryk af noget ganske overordentligt malerisk og imponerende; den blev da ogsaa meget beundret igennem hele Oldtiden. Hvorledes Guden selv tilkendegav sin Tilfredshed fortælles af Pausanias saaledes: »*Jeg veed, at nogle bestemt angiver baade Højde og Brede af den olympiske Gud; men jeg kan ikke rose dem for Nøjagtighed; thi de har fremstillet Billedstøtten meget mindre, end den forekommer dem, som ser den med egne Øjne, især fra det Sted, hvor Guden selv skal have givet et Bevis paa, at Mesterens Kunst havde behaget ham. Efter Værkets Fuldendelse skal Phidias nemlig have bedet Guden at give et Tegn paa, om Arbejdet var ham til Behag, straks trak et Tordenvejr op, og et Lyn slog ned i Gulvet foran Statuen netop paa det Sted, hvorfra jeg saa den, og hvor der paa den Tid stod en Broncekrukke.*«

Det kan vist ikke betvivles, at det har været Phidias selv, som har angivet dette Sted efter en nøje Beregning af Figurens perspektiviske Virkning; thi det er jo indlysende, at dersom man kom for nær ind paa denne Kolos, vilde Skødet og de fremstaaende Knæ borttage Synet af en Del af Overkroppen, og først naar man befandt sig i den Afstand, som Kunstneren havde beregnet, vilde man modtage det fulde mægtige Indtryk af den store Figur, som var tilsigtet. Man mener jo ogsaa nu at have opdaget, at Overkroppen paa flere af de store siddende Statuer fra Oldtiden, var løftet noget og altsaa udført lidt større, end den i Forhold til det øvrige Legeme egentlig burde være, og dette maa sikkert hidrøre fra, at en saadan Afvigelse var beregnet paa den perspektiviske Forskydning, som fremkommer, naar en siddende Figur hæves over Synslinien (se Platos Bemærkning, anført i Indledningen). At man har beregnet den optiske Virkning, bekræftes ogsaa derved, at man nu har opdaget, at fire Søjler paa hver Side i det forreste Parti af Cellen var forbundne med Skranker af Marmor, og at en lignende gik tvers over Cellen, saaledes at man først maatte betragte det mægtige Gudebillede i denne Afstand, medens man dog igennem Sidegangen kunde gaa rundtom Statuen for at se paa Enkelthederne; den Side af den over to Alen høje Skranke, som vendte ind imod Gudebilledet, havde Maleren Panænos prydet med Malerier, hvori Sagnene var fremstillet, saaledes »Herakles og Atlas«, »Theseus og Pirithous,« »Achilles og Penthesilea« o. a. l.

Om Kunstnerens Beregninger i denne Retning gives endvidere Oplysninger af en Byzantiner Tzetzes, der fortæller følgende: »*Athenienserne vilde sætte en Statue af Gudinden Athene paa en høj Søjle og overdrog Phidias og Alkamenes hver at udføre en Figur til dette Brug, for derefter at indvie den, som blev erkendt for at være den skønneste. Alkamenes, som ikke kendte Optikens Love, gav sin Statue en slank Skikkelse med fine*

henrivende Ansigtstræk, og man kunde ikke tænke sig noget skønnere Arbejde, saa at Mængden strømmede til hans Værksted for at beundre det. Phidias derimod, som var bekendt baade med Geometri og med Optik, udførte sin Athene ganske anderledes; han aabnede Munden noget, holdt Næseborene brede, og alle de stærkt markerede Træk havde i Værkstedet kun liden Ynde og var saa frastødende, at Folket blev forbitret og vilde stene ham. Men da begge Figurer blev stillet paa den dem bestemte Plads og kom op i Højden, fremtraadte Phidias's Værk i al ønskelig Skønhed og Majestæt og blev antaget af Athenienserne, medens Alkamenes's Figur saa spinkel og ynkelig ud.«

Man mener nu i Nærheden af Templet i Olympia at have fundet Ruinerne af det Værksted, hvori Phidias har udført den store Gudestatue, og dette viser sig at have haft ganske samme Dimensioner som Cellen i Templet, et yderligere Bevis paa, at man ikke udførte saa vigtige Arbejder uden en nøjagtig Beregning af Forholdene.

Af Plutarchos's Levnetsbeskrivelser vil jeg anføre følgende Bemærkninger: »*Phidias udarbejdede Gudindens gyldne Billedstotte og satte sit Navn som Kunstner paa Fodstykket; han havde ogsaa Overopsynet med alle Arbejder, og med de andre Kunstnere, noget han kunde takke Perikles's Venskab for . . . . . . Det var dog dette vidunderlige Værk, som bragte ham i Ulykke, thi det vakte megen Misundelse. Han blev anklaget, fordi han i Afbildningen af Amazonkampen paa Skjoldet havde fremstillet sig selv som en skaldet Olding, der med begge Hænder løfter en Sten, og han havde ligeledes anbragt et herligt Billede af Perikles i Kamp med en Amazone: Stillingen af den Haand, som holder Spydet foran Perikles's Ansigt, er saa sindrig valgt, som om Meningen var at skjule den Lighed, man dog tydelig opdager fra begge Sider. Phidias blev kastet i Fængsel og døde der af Sygdom, eller som andre paastaar af Gift, som hans Fjender havde indgivet ham, og hvormed de mente at skade Perikles.*«

Ligesom man i Renaissancens Kunst har tydelige Beviser for, at Perspektivens Fremkomst stærkt paavirkede Billedhuggernes Kompositionsmaade, saaledes var det maaske ogsaa muligt i Oldtidens Kunst at paavise en mere malerisk Behandling af Basrelieffet i de Værker, som tilhører den Tid, da Perspektivens Anvendelse i den græske Kunst maa betragtes som en Kendsgerning, jeg vil saaledes nævne den bekendte Frise fra Templet for »*Apollo-Epikurios*« i Phigalia, hvilken man har tilskrevet Alkamenes, og som forestiller Kampscener med Amazoner og Kentaurer, med flere Eksempler paa perspektivisk Forkortning, saasom i Figurernes Stillinger, i Skjoldenes Form, i Gudernes Vogn og i flere andre Ting. Det samme er Tilfældet med flere andre Basrelieffer fra samme Periode, som Frisen paa det lille sirlige choragiske Monument for Lysikrates i Athen, der tilhører Aaret 334 f. Kr.; her viser Fremstillingen Dionysos's Æventyr med de tyrrheniske Sørøvere, og frembyder flere perspektiviske Forkortninger. Fig. 18 Tab. II, viser et Parti af Frisen i Phigalia.

At de græske Billedhuggere har haft Kendskab til Geometrien og været kyndig i eksakt Tegning fremgaar ogsaa deraf, at flere af dem optraadte som Bygmestre, saaledes fortæller Pausanias, at Polykletos for Staden Epidauros byggede et meget stort og pragtfuldt Theater, som man gav Fortrinet for alle andre formedelst dets Skønhed og Harmoni; tillige byggede han en saakaldet »*Tholos*«, en Rundbygning med Søjler i det Indre. Det fortælles jo ligeledes, at Phidias førte Overtilsyn med de storartede Bygningsværker, som opførtes i Perikles's Tid, og at Skopas i Arkadien opførte et stort Tempel for Athene, samt medvirkede ved Opførelsen af det berømte Mausoleum i Halikarnassos, og da desuden flere af disse Kunstnere tillige forfattede Afhandlinger over deres Værker, tyder alt dette paa, at de maa have været i Besiddelse af den Tids videnskabelige Dannelse.

Som bekendt nævnes Polykletos som den Kunstner, der først fastsatte bestemte Regler for Fremstillingen af Menneskefiguren, og altsaa optraadte som offentlig Lærer; Statuen

»*Doryphoros*« nævnes som hans »*Kanon*«: en Illustration til hans Beregninger over disse Forhold, hvilke i lang Tid dannede Rettesnoren for de efterfølgende Kunstneres Arbejder. Herom skriver Plinius saaledes: »*De hentede nemlig fra den Kunstens Grundtræk ligesom fra en Lov, idet Polykletos var det eneste Menneske, som ansaas for at have fremstillet Kunsten selv i et enkelt Kunstværk.*«

Lukianos, som beskriver, hvorledes en Danser bør være skabt, siger: »*Hvad de legemlige Egenskaber betræffer, da vil jeg kun henvise til Polykletos's Mønster*«; Lægen Galenos fremhæver, at Polykletos var den Kunstner, som havde den fuldkomneste Kendskab til, hvorledes Menneskeskikkelsen burde være, og denne havde han fremsat i sit Skrift om Symmetrien. Den romerske Digter Martial udtaler sin Begejstring for et af denne Kunstners mest berømte Værker paa følgende Maade:

»*Juno, dit Værk Polykletos, maa selv Phidias dig misunde,*
Ønskende, den herlige Berømmelse smykked hans egen Krans,
Saaledes straaler Gudindens Hoved, og Paris paa Ida
Gav sikkert hende Æblet, havde han set hende saaledes.
Thi elskede ikke Gudernes Fader allerede sin Juno,
Han vilde visselig have elsket din o Polykletos.«

Nogle nyere Forskere mene nu, at Bygmesteren for Theatret i Epidauros ikke var den berømte Polykletos, men en yngre Kunstner af samme Navn; denne skal være født i Argos, have levet i Begyndelsen af det fjerde Aarhundrede og have virket baade som Billedhugger og Arkitekt. Paa denne Tid virkede tillige den bekendte Maler Panænos; han havde i sin Ungdom arbejdet for Polygnotos, senere var han med Phidias i Olympia; Plinius omtaler ham saaledes: »*Panænos, Phidias's Broder, malede Kampen imellem Athenienserne og Perserne. I Brugen af de forskellige Farver var man nu kommen saa vidt, og Kunsten var saa udviklet, at Atheniensernes Feltherrer Miltiades, Kallimachos og Kynegiros, samt af Barbarerne Datis og Artaphernes skal have været udført med Portrætlighed.*«

At Malerkunsten dog ogsaa har spillet en betydelig Rolle paa denne Tid, ses deraf, at to Steder i Athen vandt en særlig Berømmelse ved de Malerier, som fandtes der, nemlig den brogede Halle (»Stoa poikile«), og Pinakotheket paa Borgen. Beliggenheden af den brogede Halle er usikker; man antager, at den har ligget for Enden af Hermesgaden og i Nærheden af Hephæstos's Tempel; Pausanias skriver saaledes: »*Naar man gaar hen til den Halle, som formedelst sine Malerier kaldes* »*den brogede*«, *træffer man paa en Hermes af Bronce, og i Nærheden er en Port.*«

I denne Halle, hvor Filosoferne samledes med deres Tilhørere, fandtes især fire berømte Malerier, nemlig »*Slaget imellem Athenienserne og Lakedæmonierne ved Ønea*«, dernæst »*Theseus's Kamp med Amazonerne*«, »*Indtagelsen af Troja*« og endelig »*Slaget ved Marathon*«. Det sidste Billede beskriver Pausanias saaledes: »*Først ser man Platæerne tilligemed alle de attiske Folk, disse har lige begyndt Angrebet mod Barbarerne, og de holde hinanden Stangen; længere hen imod Midten er Barbarerne allerede paa Flugt og trænges ud i en Sump; ved Enden af Billedet ser man de fønikiske Skibe og hvorledes Barbarerne, som strømmer til, bliver nedhugget af Hellenerne. Her ser man ligeledes Marathon afbildet, den Heros, hvorefter Egnen har faaet Navn, ligeledes ser man Athene og Herakles, samt Theseus, som stiger op af Jorden. Blandt Anførere og Kæmpende paa dette Maleri er især kendelig Kallimachos, som var udvalgt af Athenienserne til Polemarchos (Krigsminister), og Miltiades, endvidere Echetlos, en Heros. Der ligger mange Broncesklolde, og paa nogle ser man af Indskriften, at de tilhører Skionæerne og andre Hjælpetropper, nogle, som er overtrukne med Beg, for at beskytte dem mod Ødelæggelse, tilhører de Lakedæmonierne, som blev fangne paa Øen Spakteria.*«

Man ser heraf, at dette Maleri har været en betydelig Komposition i tre Hovedafdelinger, sandsynligvis med samme Anordning som de store Fresker i Delfi; men som Mester nævnes snart Panænos snart Polygnotos, maaske har de begge arbejdet her i Forening.

Hvorledes det forholdt sig med Malerierne i Pinakotheket er ligesaa vanskeligt at sige; thi Propylæerne, hvortil det hørte, blev først fuldendt 428 f. Kr., og Kimon førte sandsynligvis allerede Polygnotos med sig fra Thasos, da han undertvang denne Ø i Aaret 460, og da Digteren Simonides forfattede Indskrifterne til Malerierne i Delfi, men drog til Sicilien i den 75. Olympiade, maa disse Malerier være udført før denne Tid; Polygnotos maatte da have været en meget gammel Mand, da Malerierne i Pinakotheket blev udført; men mærkeligt nok hører man slet ikke Tale om ham i hele den Periode, da Perikles styrede Athen. Man maa derfor antage, at Pinakothekbygningen har været opført i Kimons Tid, tillige med det lille Niketempel, og er først senere sat i Forbindelse med Mnesikles's Pragtbygning; thi man kan vel næppe tænke sig Malerier af en saadan Størrelse udført paa Trætavler og senere anbragt i Pinakotheket.

Pausanias skriver saaledes: »*Til Venstre for Propylæerne er en Bygning med Malerier, og til dem, som Tiden endnu ikke har gjort ukendelige, hører en Diomedes og en Odysseus, hin bortførende Philoktets Bue fra Lemnos, denne røvende Athenes Billede (Palladium) fra Ilios. Ogsaa ser man blandt disse Malerier Orestes, som dræber Ægisthos, og Pylades, som dræber Nauplios's Sønner, der iler til Hjælp. Endvidere er malet Polyxena, som bliver offret paa Achilles's Grav; Homeros har dog forbigaaet denne grusomme Handling. Ogsaa synes mig, at han har gjort vel i ikke at fortælle, at Achilles ved Erobringen af Skyros har levet skjult blandt Jomfruerne, hvilket Polygnotos har malet her. Den samme malede ogsaa Odysseus, som nærmer sig de Jomfruer, som tillige med Nausika vasker ved Floden, ganske saaledes som Homeros har beskrevet det. Blandt de andre Malerier ser man endvidere Alkibiades med Tegnene paa hans Sejre til Vogns i de nemeiske Lege, ligeledes Perseus, som kommer til Seriphos og bringer Polydektes Medusas Hoved. Naar man gaar forbi Drengen med Vandkrukken, og forbi den Bryder, som Timænetos har malet, kommer man til Musæos, som af Boreas fik den Gave at kunne flyve, og som er udført af Onomakritos.*«

V.

OLDTIDENS SKUESPIL OG PERSPEKTIVEN.

Ligesom Bygnings- og Billedhuggerkunsten tidligst naaede til en fuldkomnere Udvikling, saaledes finder man ogsaa i disse Kunstarter den første praktiske Anvendelse af Perspektiven; i Malerkunsten, der var ganske afhængig af Arkitekturen, sporer man dens Indvirkning noget senere. Om Karakteren af den ældste græske Malerkunst faar man det bedste Begreb ved at betragte Dekorationen paa de mange Skaale og Vaser, man endnu har tilbage fra denne Tid, dog maa det erindres, at disse saa vel som Vægmalerierne var underkastet den dekorative Stils Regler. Som allerede anført var Figurerne i den første Periode mørke paa en lys Grund, de fremtræder kun som Profilbilleder, hvis Bevægelser af Arme og Ben altid foregaa parallelt med Billedfladen, ligesom Øjnene er fremstillet uden Forkortning og de saa hyppig forekommende runde Skjolde som geometriske Cirkler. Men allerede før den peloponnesiske Krigs Tid foregaar en betydelig Forandring i dette Slags Maleri, idet Figurerne oftere fremtræde lyse paa en mørk udsparet Grund; Bevægelserne blive friere, man ser Forkortninger af Arme og Ben, ligesom Skjoldene nu vises ovale i stærk perspektivisk Forkortning. Der var fremkommet et nyt Element i Tegningen, som begyndte at gøre sig gældende i Malerkunsten, og det var Perspektiven, Fig. 19, 20 21. Tab II viser Eksempler af antikt Vasemaleri. Man maatte nu antage, at det især var i landskabelige Fremstillinger, at Perspektiven vilde fremtræde; men saadanne spille kun en ubetydelig Rolle i Vasemaleriet og gives i stiliserede Antydninger som en Slags Symbolik; en enkelt Søjle forestiller et Hus, en spinkel Stamme med nogle faa Blade forestiller en Skov, et Par Blomster en Have.

Overgangene til de røde Dekorationer paa sort Grund skete ikke pludselig; i lang Tid brugtes begge Maader, og Anordningen blev den samme som tidligere; Museet i Berlin ejer dog en Skaal, hvorpaa findes Tilløb til Fremstilling af en Scene, Billedet forestiller Theseus's Kamp med Skiron, Handlingen foregaar i et Bjærgpas, man ser en stejl Klippe, et løvrigt Træ og en svag Antydning af Havets Bølger; i Vandet ser man den Skildpadde, som aad Røverens sondersplittede Lemmer.

I Kunstens Blomstringstid, og efterhaanden som Tekniken udvikles, kommer man ogsaa til klarere Bevidsthed om, hvad der egentlig bør høre til den dekorative Vasestil, og landskabelige Tilgifter bliver sjeldnere; egentlige Landskabsbilleder findes først i den græske Kunst, efter at man har faaet Øjnene op for Perspektivens Betydning. Grækerne viser dog tidlig megen Sans for Naturen; den fremtræder i de hyppige plastiske Efterligninger af Blomster og Træer; man finder allerede saadanne i Metalarbejderne fra den førhomeriske Tid, og mange omtales af de gamle Skribenter; Kypselos skænkede saaledes til Delfi en

Palme af Bronce, ved hvis Fod saaes en Slange og nogle Frøer; meget berømt var den store Palme i Erechtejon, den var ligeledes udført af Bronce og hvælvede sig som Røgfang over den hellige Lampe. I de ældste Skulpturværker findes vel ingen Betegnelse af Jordbund eller Omgivelse, saaledes i Gavlgruppen fra Templet paa Ægina; men paa Phidias's Tid begynder man at tage Hensyn til Terrainforholdene, og i Gavlen paa Parthenon er dette tydelig, ligesom man mener her at have fundet Spor til en Fremstilling af det hellige Oliventræ, der spillede saa stor en Rolle i den græske Gudetro. Oliventræet bliver besunget af Sophokles i hans Tragedie »Ødipos i Kolonos«.

»Trindt her blomstrer en Vækst,
Asias Land ej saa dens Lige,
ej hele Pelops Ø
ejer sligt et Træ:
her det spirer og føder Børn —
det blomstrende Oliventræ
ingen Hærførers Haand
skal det vove at styrte.
Evig med vogtende Øje
Zeus det beskuer
og blaaøjede Pallas.«

Efter P. Brøndsted.

Det er Vitruvius, som giver os Underretning om Perspektivens praktiske Anvendelse i Malerkunsten, idet han i syvende Bog af sit Værk fortæller saaledes: »*Det var Maleren Agatharchos, som blev undervist af Æschylos i Athen i Maaden, hvorledes man skal male Dekorationer til Theatret for Tragedien, og som tillige var den første, der forfattede en Beskrivelse derover, hvorpaa senere baade Demokritos og Anaxagoras skrev over det samme. Det var fornemmelig den Kunst, ved hvilken man ved Hjælp af et bestemt Punkt ganske rigtig kan efterligne den naturlige Stilling af de Linier, som fjernes fra Øjet, uagtet denne Stilling af Linierne er os ganske ukendt; men hvorved man kan fremstille Bygninger i Forkortning, som man gør det paa Theatret, og derved frembringer den Virkning, at det som er malet paa en Flade, synes at træde frem fra Stedet eller at fjerne sig.*«

At Demokritos, den bekendte Filosof fra Abdera, kan have skrevet over denne ny Fremstillingsmaade er meget troligt; thi han roser sig selv for sit Kendskab til Geometrien og sin Interesse for, hvad der staar i Forbindelse dermed, og skriver saaledes: »*Jeg har gennemstrejfet den største Del af Jorden, udforsket de fjerneste Egne, lyttet til de fleste Tænkeres Tale, og i geometriske Konstruktioner og Bevisførelse har ingen overtruffet mig, ikke engang i Ægypten, hvor jeg i alt har opholdt mig i fem Aar.*«

I sit bekendte Værk: »*Histoire des Mathématiques*« skriver J. F. Montucla saaledes: »*Démocrite s'adonna avec grand soin á la géométrie, et il paroît que cette science lui dut beaucoup. Nous conjecturons par divers titres d'ouvrages, qu'il fut un des principaux promoteurs de la doctrine élémentaire sur les contacts des cercles et des sphères, sur les lignes irrationnelles et les solides. La perspective et l'optique lui durent aussi quelques-uns de leurs premiers traits. Vitruve l'associe á Anaxagore, dans l'invention de la première de ces sciences, sujet sur lequel il écrivit un traité intitulé: Actinographia, ou Radiorum descriptio, dont fait aussi mention l'historien des philosophes cité si souvent. Il est probable qu'il s'y agissoit encore de l'optique directe, c'est-à-dire, de la manière dont nous appercevons les objets.*«

Den tyske Kunstforsker A. Hirt skriver i sit Værk »*Die Geschichte der Baukunst der Alten*«, saaledes: »*Vi maa finde Beretningen hos Seneca (Epist. 90) meget troværdig,*

at Filosofen og Matematikeren Demokritos fra Abdera, efter Posidonius, skal have været Opfinder af Stensnitet og Tildannelsen af Hvælvingssten. Denne Filosof døde i den 94. Olympiade i en Alder af 90 Aar (Diodorus), og antager vi nu, at han har gjort denne vigtige Opfindelse i sin kraftigste Alder, saa maa det være sket i den Tid, da Perikles optraadte, og da Kunsten i Athen tog det største Opsving.« Det er da indlysende, at den, der er i Stand til at udføre den vanskelige Tegning af Stensnittene, ogsaa kan udføre den Konstruktion, som behøves for at fremstille en Genstand i Perspektiv.

Anaxagoras var en Lærd, som hørte til Perikles's nærmeste Omgangsvenner; han var især kyndig i Matematik og Astronomi; om ham skriver Plutarchos saaledes: »*Men den, som var mest sammen med Perikles og især lærte ham at tilegne sig et værdigt Væsen og et Sindelag, der hævede sig over de almindelige Folketaleres Standpunkt, og den, som i det Hele taget løftede og forædlede hans Tanker, det var Anaxagoras fra Klazomene; han blev meget beundret af sine Samtidige for sit overordentlig skarpe Blik i Naturens Hemmeligheder, og fordi han var den første, der fremsatte de rette Begreber om Verdensordningen, der ikke styres af Tilfældet.«* Et andet Sted fortæller Plutarchos, at Anaxagoras i sit Fængsel spekulerede over Cirklens Kvadratur.

Naar man vil danne sig en Forestilling om Ledelsen af de kunstneriske Anliggender paa denne Tid, maa man ikke glemme den Indflydelse, som den berømte Aspasia udøvede; thi denne begavede Kvinde spillede under Perikles's Styrelse en vigtig Rolle i Athen, som Statsstyrerens meget formaaende Elskerinde. Plutarchos kalder hende en Datter af Axiochus, og hun skal være født i Milet i Lilleasien; men angaaende hendes tidligeste Ungdom vides intet, hun blev først bekendt i Athen ved sit Kærlighedsforhold til Perikles og ved sin Indvirkning paa Forholdene; alle Oldtidens Skribenter priser hendes Skønhed og Aandrighed, og da Perikles fik Tilnavnet »*Olympieren*«, kaldte de satiriske Digtere hende ofte »*den ny Hera*«, undertiden »*den ny Omphale*«, fordi hun aldeles beherskede den store Athenienser.

Ligesom Ninon de l'Enclos paa Ludvig den Trettendes Tid, samlede Kunstnere og Skønaander om sin Person, saaledes har ogsaa Aspasia øvet en stor Indflydelse paa sin Tids betydeligste Mænd; man kan altsaa godt tænke sig en saadan Forsamling under hendes Forsæde drøfte de vigtigste Foretagender paa Kunstens Gebet, og til denne Gruppe hørte da Perikles og hans nærmeste Venner Filosofen Anaxagoras og Musikeren Damon, Arkitekterne Iktinos og Mnesikles, Bygmestrene for de betydeligste Templer, endvidere Arkitekten Kallikrates, Bygmester for Athens Befæstning, Billedhuggerne Phidias og Alkamenes o. f. a. Om Aspasia har været Model for Phidias vides ikke bestemt, men det fortælles, at mange fornemme Damer søgte hendes Omgang og Undervisning, saa at den store Billedhugger i hendes Hus havde Lejlighed til at se de skønneste Athenienserinder, ja man beskyldte hende endogsaa for at drage disse Damer til sig af Hensyn til Perikles, som var en stor Beundrer af den kvindelige Skønhed; hun øvede ogsaa sin Indflydelse paa Sokrates og Alkibiades, og da Perikles døde, giftede hun sig med Lysikles, en Mand af ringe Betydning og Herkomst, men som paa den Tid forsøgte at spille en politisk Rolle, og som hun, efter Æschines's Sigende hævede til at blive den første Athenienser.

Endogsaa Sokrates erklærede sig for en Lærling af Aspasia, og Plato lader den berømte Filosof sige: »*Kan du undre dig over, at jeg tiltror mig nogen Færdighed i Veltalenhed, da jeg har haft en Lærerinde i denne Kunst som ikke var ringe, og som ogsaa uddannede andre gode Talere, og blandt disse Helenernes fortrinligste Taler, nemlig Perikles, Xantippos's Søn;«* der gik ogsaa det Rygte, at det var Aspasia, som lagde Planen til de berømteste Taler, som Perikles holdt. Digteren Hermesianax levede i Kolophon paa Philips og Alexanders Tid; han forfattede en Elegi til Kærlighedens Forherligelse, og gav den Navnet Leontion efter sin Elskede; jeg vil heraf hidsætte et Brudstykke:

»Zürnend, den Sokrates, einst; um die leichteren Sorgen der Liebe
Tief in der sinnigen Brust war er nun emsig bemüht,
Stets hinwandelnd zum Haus Aspasiens, nirgend den Ausgang
Findend, da doch so viel Weg' in den Sehlüssen er fand.«

Efter Fr. Jacobs.

Det er sandsynligt, at de første Forsøg i Perspektiven har været udført i Frontstilling, og det maa antages, at man ved Iagttagelse af Naturen og efter Kunstnerens Skøn har afsat det omtalte Punkt som Forsvindingspunkt for de Linier, som staa vinkelret mod Billedfladen, og at man derefter ved visse grafiske Hjælpemidler har forstaaet at afsætte perspektiviske Inddelinger i Dybden og derved er kommen Sandheden temmelig nær.

Man kender vel ingen særlige Værker af Agatharchos; men det fortælles, at han gav sig af med at dekorere private Bygninger, og at den samtidige berømte Maler Zeuxis spottede ham for hans flygtige (dekorative) Arbejdsmaade. En Gang, da han formedelst andre Bestillinger vægrede sig ved at udføre en Dekoration for Alkibiades, lod denne ham hente ved sin Livvagt og indespærre i sit Hus, hvor han blev tvungen til at udføre det ønskede Arbejde, men derefter modtog en kongelig Belønning.

Paa den Tid spillede Alkibiades den vigtigste Rolle i Grækenland og var i Besiddelse af en umaadelig Indflydelse; man faar et godt Begreb om hans Betydning af Diodorus Sikulus's Historie, hvor denne i trettende Bog fortæller, med hvilken Glæde de athenienſiske Anførere blev modtagne, da de kom tilbage fra Krigen med to hundrede erobrede Skibe; han skriver saaledes: *»Mange løb til Havnen blot for at se Alkibiades, og Slaverne var lige saa ivrige som de Frie, saa at Staden syntes helt forladt. Paa den Tid stod nemlig denne Mand i høj Anseelse; thi alle Athenienſere, baade fornemme og fattige, satte deres Lid til ham. I Mod overtraf han alle andre, og han besad den største Talegave, det fortrinligste Feltherretalent og den dristigste Foretagelsesaand; tillige var hans Skikkelse overordentlig skøn, hans Aand ædel og højtstræbende. I Virkeligheden havde næsten alle den Mening om ham, at med hans Tilbagekomst vilde ogsaa Vaabenlykken komme tilbage til Athen.«*

Om Alkibiades skriver Plutarchos saaledes: *»De pragtfulde Skuespil, som han gav, hans store Gavmildhed, hans Forfædres Berømmelse, hans henrivende Veltalenhed, hans mandige Skønhed, hans Tapperhed og Erfaring i Krigskunsten forenet med legemlig Styrke, alt dette gjorde, at Athenienserne saa igennem Fingre med hans Fejl. Saaledes skete det den Gang, da han lod Maleren Agatharchos indespærre og først slap ham løs med store Gaver, efter at han havde malet hans Hus, eller da han gav Taureas en Ørefigen, fordi denne gjorde ham Rangen stridig, da de sammen havde dannet et Kor. Da Maleren Aristophon havde malet Nemea med Alkibiades paa Skødet, strømmede Folk til og betragtede jublende dette Billede; men de Ældre blev betænkelige og mente, at det var at bespotte Guderne.«*

Om Alkibiades Forhold til Kunsten skriver Athenæus saaledes: *»Sokrates's Discipel Antisthenes, som havde kendt Alkibiades, sagde ogsaa, at han var stærk, dristig og velopdragen, og at han i sin Ungdom havde den skønneste Skikkelse. Da han var paa Rejse kappedes fire Stæder om at tjene ham, Efesos skænkede ham et persisk Telt; Chios gav Foder til hans Heste; Cyzikos, hvad han behøvede til Ofringerne og til Gæstebud; Lesbos gav ham Vin og Levnetsmidler til hver Dag. Da han fra Olympia kom tilbage til Athen, indviede han to Malerier af Aglaophons Pensel; paa det ene saa man Forsamlingen ved de olympiske og pythiske Lege bekranse Alkibidias; det andet forestilstillede Nemea, som paa sit Skød holdt Alkibiades, hvis Skønhed overgik de skønneste Kvinders. Men han vilde ogsaa glimre ved sine Vaaben, derfor bar han et Skjold,*

som var udført af Guld og Elfenben, og i hvis Midte man som Vaabenmærke saa Eros, holdende Lynstraalerne.«

Det er heraf indlysende, at en Kunstner som Agatharchos, paa hvis Arbejde Alkibiades satte saamegen Pris, maa have haft en betydelig Anseelse; han nævnes som en Søn af Eudemos fra Samos, og skal have uddannet sig paa egen Haand.

Det var altsaa paa den kort før indrettede Theaterscene, at Perspektiven først kom Grækerne rigtig for Øje, hvorfor denne af Agatharchos indførte ny Fremstillingskunst ogsaa fik Navnet »*Scenographia*«. Agatharchos's Fremskridt var altsaa i Virkeligheden ret betydelig, idet han sandsynligvis var den første Maler, som har haft nogen Forstaaelse af det perspektiviske Terrain, har adskilt For- og Baggrund og saaledes været paa bedste Vej til at danne en praktisk Perspektiv; thi det var ganske sikkert Scenographien, som gav Stødet til en mere malerisk Anordning i Kunsten. Fra den Tid hører man nemlig Tale om, at Malerne søger at faa de fremstillede Genstande til »*at træde ud af Fladen*«, og der kommer nu en hel ny Retning frem i Modsætning til den ældre Skole, der med Polygnotos i Spidsen repræsenterede den lærde og tankerige Komposition, som mest lagde Vægt paa at udmærke sig ved skønne Omrids; thi da Kunsten nu træder i Skuespillets Tjeneste, maa den gaa ud fra ganske andre Principer og faar særlig den Opgave at skuffe og tiltrække Mængdens Øjne ved et Skin af Virkelighed.

Woermann skriver saaledes: »*Dass aber die Fortschritte des Agatharchos in dieser Beziehung in der That sehr bedeutend gewesen, dass Ferne und Vordergrund sich schon deutlich von einander abhoben, dass man überhaupt auf dem besten Wege zu einer richtigen malerischen Perspective war, das beweisen auch die erhaltenen Tragödien selbst, welche oft genug einen Blick in eine deutlich erkennbare Ferne voraussetzen. Ja, es wäre nicht unmöglich, dass Agatharchos mit richtigen künstlerischen Instinkte in dieser Beziehung weit mehr praktisch geleistet hätte, als Demokrit und Anaxagoras oder als selbst noch Euklid im Stande gewesen, auf feste mathematische oder optische Formeln zu reduziren.*«

Efter Vitruvius var det altsaa Æschylos, som var Skaber af den græske Theaterscene, medens Aristoteles nævner Sophokles som Grundlæggeren. Med Hensyn til Perspektiven paa den Tid, kan man vel ikke antage, at Demokritos og Anaxagoras har været i Stand til at fremsætte andre Regler derfor, end dem, som vi noget senere finder hos Euklides, men denne Matematiker fremsætter jo ogsaa nogle af Perspektivens Grundregler, og man kan vel tænke sig, at Agatharchos, paa Basis af nogen matematisk Kundskab og ved praktiske Forsøg har erhvervet sig Hjælpemidler til at give sine Malerier en illuderende Virkning.

Af de gamle græske Tragedier faar man det Indtryk, at Digterne har tænkt paa et temmelig betydeligt Sceneri for Handlingen; men hvorvidt man har forsøgt at fremstille dette i Theatret, veed man intet sikkert om; fra Oldtiden haves ingen Beskrivelser af Scenens Indretning, og ved Udgravningerne er ikke opdaget meget, som kan give Oplysning herom; det er dog sandsynligt, at man har anvendt de Midler, som den Tids Kunst raadede over, for at forhøje Illusionen. Jeg vil her anføre nogle Steder af Skuespillene, som tyder paa, at Digteren har ønsket at give Tilskuerne et Begreb om en Scene, der kunde give Handlingen det rette Liv og Karakter.

I Æschylos's Trilogi »*Orestias*«, der blev opført i Athen i Aaret 458 f. Kr., foregaar den første Afdeling »*Agamemnon*« paa en aaben Plads foran Kongeborgen i Mykene; paa et af Taarnene staar Borgvægteren, som siger:

»Jeg ser de Stjærner synke ned og stige op,
og end jeg vogter her paa Baunens Flammetegn,
det Ildblus, som fra Troja Budskab bringe skal
og ridne om dens Fald; . . . .«

Derefter ser man Klytæmnestra, som ofrer til Guderne paa flere Altere med Statuer; endvidere omtales Havet og Kysten, hvorfra Agamemnon kommer kørende paa sin Stridsvogn. I anden Afdeling »*Sonofferbærerinderne*« nævnes Agamemnons Gravhøj, hvor Orestes og Elektra mødes og lægger Raad op, og da Orestes har dræbt Ægisthos og Klytæmnestra og siger:

»See! der I se de to Tyranner af vort Land,
som myrdede min Fader, ødede hans Hus«,

maa man tænke sig, at Borgporten aabnes, og at man derigennem ser de Dræbte. Den tredje Afdeling »*Eumeniderne*« foregaar i Apollos Tempel i Delfi; i Baggrunden er et Tæppe, som skjuler det Allerhelligste, og naar dette drages til Side, ser man den gyldne Trefod og den Sten, som kaldtes Jordens Navle; her ligger den udmattede Orestes, som har taget sin Tilflugt til Guden forfulgt af Erinnyerne; disse blive udjagne af Apollo med de Ord:

»Bort! jeg befaler, ud af dette Tempel! fluks
forføjer Eder bort fra denne Spaadomshal!«

Slutningen foregaar ved Athenes Tempel paa Akropolis i Athen. Orestes siger:

»Athene, Herskerinde, paa Apollos Bud,
Jeg kommer hid; modtag i Naade Flygtningen,
ej mordbesudlet mere, med urenset Haand,
men længe tilvant alt og hel forsøgt i mangt
et fremmed Hus ved Andres Omgang mangelund.
Saaledes har jeg faret over Land og Hav,
og lydig mod Apollos Varsel kommer jeg,
Gudinde, til dit Hus og til dit Billed her.
Her vil jeg vente paa min endelige Dom.«

En af de mest storartede Scener forekommer i Sophokles's »*Philoktet*«, her foregaar Handlingen i en vild Bjærgegn paa Lemnos, nærved Havet. Philoktet har sin Bolig i en Klippehule, og i det fjerne ligger det ildspruddende Bjærg Mosyklos; den lidende Helt peger paa dette, idet han siger:

»Brænd mig hist i Lemnos Flammegløð.«

Jeg vil endvidere anføre den første Scene af »*Elektra*«, hvor Opdrageren fører Orestes og Pylades ind, idet han siger:

»O Søn af Agamemnon, som i Leding drog
Engang til Troja! se, nu er det dig forundt
At skue selv, hvad stedse Du har ønsket dig,
Her er det gamle Argos, Du har higet til;
Hist Inachos' bremsestukne Datters Lund;
Og dette her, Orest, er Ulvedræberens,
Vor Gud Apollons Torv. Paa venstre Side der
Er Heres stolte Tempel; og hvor nu vi staa,
Du ser Myken i al sin gyldenrige Pragt
Og Pelopidernes blodstænkte Morderhus.
Hvor jeg, da nys din Fader, der var myrdet, tog
Dig af din Søsters Haand, og bar dig lønlig bort.«

Handlingen foregaar altsaa paa Apollos Torv; her findes Gudinden Heras Tempel, Agamemnons Borg, og i Baggrunden er Udsigt til den hellige Lund for Kongedatteren Jo og over hele Staden Mykene; man maa vel tilstaa, at det Billede, som Digteren her opruller for vore Øjne, er en storslaaet Perspektiv.

Grækerne valgte i Almindelighed Skraaningen af et Bjærg til Anlæget af deres Theatre

da Naturen her ligesom anviste et færdigt Underlag for Sæderne, saaledes at man ikke behøvede en særlig Underbygning; Grundplanens Form var en Cirkel eller en Del deraf forbunden med en Tværbygning. Den aabne Rundkreds, der strakte sig opad Bjærgskraaningen, dannede Sæder for Tilskuerne; Tværbygningen indeholdt Scenen og tilhørende Lokaler for Skuespillerne. Den runde Plads, der var den lavestliggende Del af Theatret, og som altsaa indesluttedes af Tilskuernes Sæder og af Scenen, kaldtes »*Orchestra*«; herpaa var et Alter for Dionysos (Bacchus), der betragtedes som Skuespillets Grundlægger; thi af Festerne for denne Guddom, hvilke i Begyndelsen bestod af Ofringer ledsaget af Sang og Dans, havde Skuespillet efterhaanden udviklet sig. Handlingen foregik vistnok i Begyndelsen midt paa Pladsen, nærmest omkring Alteret; men da den senere fik en mere dramatisk Karakter, indrettedes dertil en særlig Scene, og der ageredes vel undertiden samtidig paa begge Steder. Vitruvius's Beskrivelse af Theaterbygningen maa vel nærmest henføres til romerske Forhold, der dog i det væsentligste var en Efterligning af de græske. De tre Hovedafdelinger, Tilskuerplads, Orchestra og Scene havde alle græske Theatre, og som et af de bedst kendte Eksempler vil jeg nævne Dionysostheatret ved Foden af Akropolis i Athen, som nu er omhyggelig udgravet og beskrevet af tyske Arkitekter; det skal være grundlagt af Themistokles, men udvidedes efterhaanden og fuldførtes først omtr. 360 f. Kr.

Ligesom de græske Templer i Begyndelsen var Træbygninger, saaledes formodes ogsaa Theatrene at have været det; men allerede i Slutningen af det femte eller lige i Begyndelsen af det fjerde Aarhundrede opførte Billedhuggeren Polykletos det berømte Theater i Epidauros af Marmor, et af de største og skønneste i hele Grækenland; den danske Kunstforsker P. Brøndsted omtaler dette med Begejstring i sin Rejsebeskrivelse. Pausanias skriver saaledes: »*I den hellige Lund (ved Asklepios's Tempel) er ogsaa et Theater, som fremfor alt er fortrinligt at skue. De romerske Theatre overgaa vel langt dette i Forsiring og mangehaande Prydelser, og Theatret i Megalopolis i Arkadien er langt større; men i Skønhed og ædel Harmoni, hvor er den Kunstner, som heri kan stride med Polykletos; thi denne var det, som byggede dette Theater.*«

Man maa altsaa tænke sig, at der forud har ligget en Overgangsperiode, hvori Theaterbygningen igennem flere Stadier har udviklet sig til denne Fuldkommenhed, og da der desuden allerede under Kimons og Perikles's Styrelse opførtes udmærkede Pragtbygninger af Marmor, kan Theatret, hvorpaa Grækerne satte saa stor Pris, vel neppe have staaet tilbage; men desværre veed vi intet sikkert herom, da de ældste Theatre formodentlig har ligget paa samme Plads som de nuværende Ruiner, og ethvert Spor deraf er forsvunden ved Ombygninger. Det lader dog til, at Romerne allerede tidligere indrettede hensigtsmæssige Lokaler for de offentlige Skuespil; thi Historieskriveren Dionysios fra Halikarnassos skriver om den femte romerske Konge saaledes: »*Tarquinius (616—578) bragte ogsaa den store Cirkus imellem det Aventinske og det Palatinske Bjærg i en bedre Stand, idet han var den første, som lod udføre dækkede Sæder rundtom for Tilskuerne; thi her var tidligere kun et Træstillads, hvorover der var lagt Planker.*«

Jeg maa ligeledes erindre om, at Perikles lod opføre en pragtfuld Theaterbygning, det saakaldte »*Odeon*«, bestemt til Lokale for de musikalske Væddekampe, herom skriver Plutarchos saaledes: »*Odeon, der ligeledes blev opført under Perikles's Ledelse, og som indvendig blev indrettet med en Mængde Siddepladser og Søjler, skal med sit Tag, som skraanede jævnt nedad til alle Sider fra Toppunktet, have været en Efterligning af det persiske Kongetelt; baade den Gang og altid siden har Musikfesterne været afholdt i Odeon.*« Som bekendt blev denne Pragtbygning ødelagt af Sulla ved Akropolis's Belejring i Aaret 86 f. Kr.

Den antike Scene var forskellig fra de moderne derved, at den kun havde en meget ringe Dybde; men enten nu dens Bagvæg har været af Træ eller Sten, har Udstyrelsen

dog sikkert svaret til den Arkitektur, som paa den Tid var i Udvikling, og da Søjlen bestandig har været det vigtigste Led i den græske Bygningskunst, maa man antage, at den ogsaa har været anvendt til Scenebagvæggens Prydelse. Imellem Søjlerne, eller bagved disse, var da maaske ophængt eller opstillet de malede Dekorationer, muligt har der ogsaa paa hver Side af Scenen staaet en af de saakaldte »*Periakter*«, bevægelige tresiddede Prismer med en forskellig Dekoration paa hver Side; men hvorledes disse benyttedes i Forhold til en Baggrundsdekoration, veed man ikke, og de Lærde er højst uenige herom.

At Tilbehøret ved disse Forestillinger i Begyndelsen kun har været ringe er meget sandsynligt; vi lære jo af den ældste Malerkunst (Vasemalerierne), at man den Gang nøjedes med at betegne Handlingens Omgivelse paa en symbolsk Maade, saaledes at en Sten betegnede et helt Bjærg (Fig. 19) o. s. v., og muligvis har Skuespillet benyttet en tilsvarende Stedbetegnelse, hvilket nok kunde anordnes i Alterets Nærhed. Da Udviklingen fordrede en Scenebygning med Søjlestilling, har denne sikkert maattet tjene til at forestille flere af de Lokaliteter, som Tragedien behøvede, saasom naar Handlingen skulde foregaa ved et Palads, et Tempel eller lignende. I de Rum, der laa bagved Scenen, havde Skuespillerne deres Paaklædningsværelser og andet dertilhørende, og flere Forskere mene, at denne Bygning har haft en øvre Etage, hvorfra enkelte Scener blev udført paa det flade Tag over Søjlerne, fornemmelig naar Guderne skulde fremtræde; men man er meget uenig angaaende Scenegulvets Højde, om dette har været i Niveau med Orchestra, eller paa en ophøjet Estrade; de Afbildninger af Theaterscener, som findes paa Vaserne, viser dog en Skueplads, som er hævet noget, og som ser ud som et Træstillads, hvortil en Trappe fører op, saaledes at der var Forbindelse imellem Orchestra og Tribunen; disse Vasemalerier tilhører det tredje Aarhundrede f. Kr.

Ved de nyeste Udgravninger i den gamle joniske Søstad Priene, er især Fundet af Theatret af Vigtighed; thi det er ikke alene det eneste, hvori Dionysosalteret endnu er bevaret, men som ogsaa viser en fuldstændig Scenebygning af Sten; Indskriften paa Alteret viser, at Bygningen er opført i det tredje Aarhundrede f. Kr. Indretningen af et Proskenie af Sten lader sig tydelig erkende, man ser, at Skuespillerne traadte frem foran Proskenion igennem tre Døre, som endnu er velbevarede. Imellem Proskeniets Støtter har været indsat malede Trætavler (Dekorationer), og kun Interkolumnierne foran Dørene var fri; foran den dekorerede Væg agerede altsaa Skuespillerne, og kun i enkelte Tilfælde oppe fra Proskeniets Tag, hvortil de kom ad en Trappe, som laa ved Scenens vestlige smalle Side; ved Proskeniets ene Ende ligger endnu baade Arkitraven og Triglyphfrisen fuldstændig paa Søjlerne. Priene blev især berømt ved det Athenetempel, som Alexander den Store lod opføre her ved Arkitekten Pythios, Bygmesteren fra Mausoleet i Halikarnassos; dette Tempel tilligemed Erechtejon paa Akropolis betragtes som Mønstre for den joniske Bygningsstil. (Jahrbuch. 1897).

Det er bekendt, med hvilken Overdaadighed Romerne udstyrede Scenebagvæggen, hvorpaa de anvendte den rigeste Arkitektur, som oftest i tre Etager, den første med doriske, den anden med joniske og den tredje med korinthiske Søjler, og skønt man naturligvis først er kommet hertil gradevis, maa det dog antages, at Spiren allerede fandtes ved de allerførste Sceneindretninger. Den rige Romer Marcus Scaurus, der blev født 163 f. Kr., blev især berømt ved sin store Samling af Kunstsager, og ved Opførelsen af et Theater, der kunde rumme 80,000 Tilskuere; Scenevæggen i dette var prydet med 360 Marmorsøjler og 3000 Broncestatuer; dens nederste Etage var beklædt med broget Marmor, den anden med Glas, men den tredje med forgyldte Plader, hvortil naturligvis kom Malerier og kostbare Tæpper.

H. Brunn skriver saaledes: »*In die Periode der Perserkriege fällt die Ausbildung der dramatischen Poesi, und mit ihr geht die Ausbildung des Theaterbaues Hand in Hand.*

Die Ausschmückung der Scene ist zunächst mehr Aufgabe der Malerei: hier erwirbt sich zuerst Agatharchos Ruhm, und zur Ergründung der hierbei in Betracht kommenden optischen Gesetze wirken ohne selbst Künstler zu sein, Demokrit und Anaxagoras auf wissenschaftlichem Wege.«

For at danne sig det rette Begreb om det græske Theatermaleri, maa det erindres, at Skuespillet i Oldtiden opførtes under aaben Himmel og i fuldt Dagslys, hvorved der stilledes store Fordringer til Dekorationernes Udførelse. Woermann skriver saaledes: »*So viel also muss als sicher gelten, dass die gemalten Dekorationen der Hinterwand der Bühne, sowie der Periakten im vollendeten griechischen Theater eine hochwichtige Rolle spielten. Ob sie auf Vorhängen oder auf Brettern gemalt wurden, kann für unsere Zwecke gleichgültig sein.*«

I femte Bog af sit Værk omtaler Vitruvius Indretningen af Theatret i Oldtiden; her siger han: »*Scenen bør være ordnet saaledes, at der paa Midten er en Dør prydet som den paa en kongelig Borg, og til Højre og Venstre to andre Døre for de Fremmede. Bagved disse Aabninger anbringer man de Dekorationer, som Grækerne kalder »Periaktus«, formedelst at disse er trekantede og lade sig dreje. Paa hver saadan bør der være Malerier af tre Slags, hvilke tjene til Forvandlingerne, eftersom de viser deres forskellige Sider; thi dette er nødvendigt ved Fremstilling af Guderne, naar disse træde frem under en overraskende Torden. Der er saaledes tre Slags Scener, nemlig den tragiske, den komiske og den satyriske, og Dekorationen dertil er forskellig, saaledes at den tragiske Scene viser Søjler, Tempelgavle, Statuer og andre Prydelser, som hører til en Kongebolig. Dekorationen til den komiske Scene fremstiller derimod almindelige borgerlige Huse med Balkoner og Vinduer, og endelig viser den satyriske Scene, Buskadser, Huler, Klipper og alt det, som man ser paa Væggenes Landskaber.*«

I Dionysostheatret i Athen kunde de Tilskuere, som havde Plads paa de øverste Rækker, lade Blikket glide frit ud over Scenen og havde da en skøn Udsigt til Havet, Øen Ægina og Bjærgene ved Sunion; men de, som sad paa de nederste Rækker, havde for Øje den rige Arkitektur, som efter sædvanlig Skik dannede Scenens Bagvæg, og man mener, at Virkningen heraf har været forhøjet med skuffende Perspektiver, ved Indkig i Søjlehaller og Gange, saaledes som Bygmesteren Palladio senere udførte det ved Theatret i Vicenza, efter antike Mønstre (se »Perspektivens Historie« af Chr. V. Nielsen).

Paa Alexanders Tid skiftede det græske Skuespil Karakter, og Digteren Menander var Hovedrepræsentant for den saakaldte »nye Komedie«, der i det væsentligste behandlede Billeder af Hverdagslivet. Menanders Skuespil haves ikke mere, man kender dem kun igennem de romerske Digtere Plautus's og Terents Bearbejdelser. T. M. Plautus antages at være født 254 f. Kr., han var Skuespiller og blev den første romerske Komedieskriver; han og Terents har forplantet det senere græske Skuespil til vor Tid og har paavirket baade Molière og Holberg. Det er hverdagsagtige Karakterer, som Plautus fremstiller, saasom den Gjerrige, eller den stortalende Kriger o. a. l.; Scenen for Handlingen omtales ogsaa som hverdagsagtig, nemlig forestillende en Gade, der maa have bestaaet af flere Kulisser, eftersom hver af Hovedpersonerne kommer ud fra sit eget Hus, og der omtales »*det tredje*« og »*det sjette Hus*« i Gaden; i »*Skatten*« ser man desuden Troskabens Tempel med et foranstaaende Alter, hvor Slaven Strobilus skjuler sig bagved, og derved opdager, at den gerrige Euclio gemmer sin Skat inde i Templet; der kan alttaa ikke være Tvivl om, at man hertil har benyttet en malet Teaterdekoration. Plautus døde i Aaret 184 f. Kr.

I den interessante Afhandling »Skuespilkunstens Historie« giver K. Mantzius en Skildring af det livlige og pragtfulde Skue, som den tæt besatte Tilskuerkreds i det antike Theater frembød ved en Fest, lige fra den nederste Række, hvor Dionysospræsterne og Archonterne havde Plads i kostbare Marmorstole, til den øverste Gradin med Folkets brogede Skarer.

Man kan derfor vanskelig tænke sig andet, end at Scenens Bagvæg maa have svaret hertil og været rigt udstyret baade med Arkitektur og Maleri; thi det kunstelskende græske Folk vilde sikkert ikke taale nogen Tarvelighed her, og da Æschylos tilskrives Anordningen af Skuespillernes Kostume, er der jo Sandsynlighed for, at han ogsaa har skabt Sceneanordningen.

I »Jahrbuch« (1900), har E. Bethe bevist Tilstedeværelsen af en, paa de tre Sider lukket Scenebygning, som fra det fjerde Aarhundrede f Kr. og maaske endnu tidligere, anvendtes i det græske Theater; denne Scene, som naturligvis var aaben ud imod Orchestra, havde to Sidevægge og en Bagvæg med Søjlestillinger i to Etager, og dette var konstant. Bethe skriver saaledes: »*Seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. ist also die Ausstattung der Bühnenhinterwand mit einer mehrstöckigen Säulenarchitektur trotz mancher Wechsel in Stil und Anordnung die gleiche geblieben bis in die Kaiserzeit.*«

En saadan Scenebygning findes fremstillet paa en Vase i Madrider Museet udført af Maleren Assteas; han har her vist en Scene af en Tragedie, hvor man ser Herakles udøvende Barnemordet, medens hans Hustru flygter ud af en Dør; i Bagvæggens øverste Galleri ses hans Moder, Staldbroder og Mania. Billedet omrammes af to slanke joniske Søjler, som staar paa et Trin, og fra hvis Architrav et perspektivisk tegnet Bjælkeloft gaar ind til Bagvæggen, der har to doriske Søjler i den underste Etage, og fire mindre i Galleriet; Kostumet er theatralsk, men viser hen til Slutningen af det femte Aarhundrede f. Kr.

En ganske lignende Scene er fremstillet i en Terrakotta (Fig. 22, Tab. II) i Samlingen »Sant Angelo«, og som Dørpfeld ogsaa mener er en Fremstilling af en Dekorationsvæg, men her flankeres Scenen af to smalle taarnagtige Bygningsdele, og imellem disse breder sig den trekantede Gavl over hele den tempelagtige Konstruktion. Bethe skriver saaledes: »*Seit 36 Jahren war die Abbildung einer griechischen Tragödienbühne, von einem zeitgemässichen Griechen gemalt, in aller Händen.*« Allerede 58 Aar f. Kr. havde man i Scaurus's Theater i Rom en Scenebagvæg i tre Etager med 360 Søjler og 3000 Statuer. Bethe skriver endvidere: »*Die Decorirung der Bühnenhinterwand durch eine mehrstöckige Säulenhalle war zeit dem vierten Jahrhundert bei allen Griechen üblich. In Italien und Kleinasien sind die Beweise erbracht: Bestätigung für Hellas geben die Rechnungen über den Theaterbau zu Delos.*«

Af de fundne Regnskaber for denne Theaterbygning, ser man tillige, at Dekorationsmaleriet til Scenen i Aaret 276 f. Kr. betaltes med 2506 Drachmer (omtrent 1600 Kroner).

Til Slutning hedder det: »*Immerhin bleibt hier noch viel aufzuklären. Wird doch jetzt erst recht unklar, wie denn bei solcher constanten und indifferenten Prachtdecoration der Bühne specifische Decorationen wie Landschaften, Höhlen, Felsen, Bauernhäuser angebracht worden seien. Vitruv giebt nur 3 verschiedene Decorationsarten an, ohne zu sagen, wie sie angebracht wurden. Vielleicht ist die Vermuthung erlaubt, dass diese Decorationen hinter der offenen Halle der constanten Bühnenarchitektur angebracht wurden, so dass man sie nur durch diese hindurch sah, wie Palladio im Theatro Olimpico zu Vicenza durch die drei Pforten der römischen Prachtscene hindurch in eine Strasse und Høfe sehen lässt.*«

Paa et Basrelief i »Muso nazionale« i Neapel er fremstillet en Komediescene; som Baggrund for Skuespillerne ses til Venstre en Dekoration, som forestiller en rigt ornamenteret Facade; til Højre er ophængt et Tæppe, hvorover ses en Bygning. »Schreiber, die hellenistischen Reliefbilder LXXXIII.«

Om den skuffende Virkning, hvormed Theatermaleriet blev udført, giver Plinius Beretning, idet han fortæller om en Bygning, der var saa naturlig i Fremstillingen, at Ravnene fløj til for at sætte sig paa Taget. Denne skuffende Fremstilingsmaade, som fremtraadte med et saa stærkt Skin af Virkelighed, men dog kun var et Blendværk, forargede imidler-

tid de strænge Filosofer, og at de ivre derimod viser netop, at Perspektiven paa den Tid har spillet en betydelig Rolle.

Jeg vil i denne Henseende henlede Opmærksomheden paa Platos Dialoger om »*Staten*«, hvori han aabenbart hentyder til den perspektiviske Fremstillingsmaade, idet han forklarer Begrebet »Seng«. Dersom man altsaa behøver Støtte i den Anskuelse, at de Gamle har haft Kendskab til Perspektiven, kan man henvise til dette Sted; her siger han, at Sokrates, som Sofistens Modstander paastaar, at alle Efterligninger er langt fra Sandheden, at de kun kan betragtes som en Leg eller tom Underholdning, at den samme Størrelse synes os vidt forskellig, naar den ses i Nærheden eller langt bortfjernet. Vi iagttage Genstandene igennem Luften eller Vandet, som er imellem dem og os, vore Sanser er stadig i Vildfarelse med Hensyn til Form og Farve, og Malerkunsten drager Fordel af vor Sjæls Modtagelighed og forglemmer ikke at skuffe og blænde os; men det er for at sikre os mod saadanne Skuffelser, at Guderne har skænket os Lineal og Passer, ved hvis Anvendelse vi lære Genstandene at kende, som de virkelig er; et falsk Skin kan saaledes ikke bedrage os, naar vi søger den klare Overbevisning om det virkelig Sande.

Man ser heraf, at man altsaa skal vogte sig for de Skuffelser, som Malerkunsten bereder os, og jo mere man er udsat for disse, jo fuldkomnere maa denne Kunst være; Skuffelsen og det bedrageriske Indtryk beroede jo nemlig ikke paa Billedets Komposition eller paa Figurernes Udtryk, men paa, at man blev bragt til at glemme Fladen og til at tro, at man havde Virkeligheden for Øje, og herved maatte jo Perspektiven spille den største Rolle; det er denne Skuffelse, som efter Platos Mening skal bekæmpes ved Maaling. Forklaringen gaar ud paa, at Begrebet Seng kan forstaaes paa flere Maader: en Seng kan være et Begreb af guddommelig Oprindelse, eller den kan være et virkeligt Møbel udført af Snedkeren, og endelig kan den være et Værk af Maleren (en Afbildning). Naar man ser en Seng fra Siden, eller forfra, eller i andre Stillinger, synes den at gøre et helt forskelligt Indtryk, og dog er det den samme Seng, saaledes viser Malerens Afbildning os aldrig den fuldkomne Sandhed.

Plato lader Sokrates udtale sig omtrent som følger: »*Maleriet og hele den efterlignende Kunst udfører et Værk, der staar langt borte fra Sandheden, og har indgaaet en Forbindelse med den Del af Sjælen, der er langt borte fra Fornuften, og derfor ikke har noget sandt og ægte Formaal for Øje. Da altsaa den efterlignende Kunst selv er bedragerisk og kun forbinder sig med det slette, maa ogsaa det være slet, som den frembringer.*« . . . .

»*Saaledes kan Maleren for Eksempel male en Skomager, en Tømrer og alle andre Haandværkere uden selv at forstaa det mindste af disse Kunster; men er han en dygtig Maler, kan han dog skuffe Børn og uforstandige Folk ved i en Afstand at vise dem Billedet af en Tømrer, saa at de tro at se en virkelig Haandværker* . . . .«

»*Een og samme Genstand, set i Nærheden og i en Afstand synes ikke lige stor. Og den samme Ting synes krum eller lige, eftersom den ses i Vandet eller uden for det, saaledes ogsaa hul eller hvælvet, fordi Synet tillige skuffes ved Farverne. Overalt viser der sig en Forvirring i aandelig Henseende, og paa denne vor Naturs Beskaffenhed er det, at Skyggetegningen lægger an; thi den lader ikke noget Blendværk ubenyttet, ligesom Taskenspillerkunsten og andre lignende.*«

Det fremgaar heraf, at Plato betragtede det perspektiviske Billede som bedragerisk, idet det efter hans Mening ikke gav et Begreb om Genstandens virkelige Form, som tilfredsstillede Filosofiens Fordringer; den geometriske Fremstilling ved Grundplan og Opstalt, altsaa en ren matematisk Anskuelse, hvor man kan maale alle Forhold, forekom ham mere tilfredsstillende. Paa Aristoteles's Tid synes Sceneudstyrelsen allerede at have haft en

ikke ringe Betydning for Skuespillet, det fremgaar af flere Bemærkninger i hans Poetik, saaledes skriver han i femte Kapitel:

»*Det var Æschylos, som forhøjede Skuespillernes Antal fra en til to, han formindskede Korets Andel og anviste Dialogen den første Plads; men Sophokles indførte tre Skuespillere tilligemed Dekorationskunsten.*« I sjette Kapitel skriver han: »*Den sceniske Udstyrelse savner vistnok ikke fængslende Tillokkelser, men er dog det aandsfattigste Element og har mindst med Digtekunsten at gøre; Sørgespillet kan gøre sin Virkning trods Skuespillernes Udførelse; men Theatermesterens Kunst er lige saa bestemmende ved Forfærdigelsen af Skuepladsens Rekvisiter, som Digterens.*« Endvidere siger han: »*Sørgespillet fortjener Fortrinet, fordi det besidder alt det, som er særegent for Heltedigtet, og dertil Kunstmidler, som ikke bør anslaaes for ringe, nemlig Musiken, der tildeler Nydelsen det højeste Liv, og desuden Sceneriet.*«

Det kan ikke betvivles, at Grækerne paa dette Tidspunkt har benyttet de Hjælpemidler, som Kunsten kunde yde, for at forhøje Virkningen af Skuespillene, saaledes ogsaa Agatharchos's Anvendelse af Perspektiven.

At man tillagde Æschylos særlig Betydning med Hensyn til Skuespilkunstens Udvikling, ses af Pausanias's Værk, 21. Kap., hvor han skriver: »*I Theatret i Athen finder man mange Statuer af tragiske og nogle mindre berømte komiske Digtere . . . . Æschylos's Statue synes mig maa være udført længe efter hans Død, og efter at det Maleri, som forestiller hans Deltagelse i Slaget ved Marathon, blev malet. Han fortæller selv, at da han en Gang i sin Ungdom var falden i Søvn paa Marken, hvor han skulde vogte paa Druerne, viste Dionysos sig for ham og befalede ham at digte en Tragedie, og da han gjorde Forsøg herpaa, gik det let fra Haanden.*«

Paa denne Tid omtales ogsaa en Theatermaler, nemlig Kleisthenes, han var af ædel Slægt, men fattig, hvorfor han maatte ernære sig som Arkitekt og Scenemaler, og i disse Fag underviste han sin Søn Menedemos; men denne blev senere en Elev af Plato og er bekendt som Filosof.

Epigram af Dioskorides.

»*Thespis erfand diess Spiel; doch des Waldlieds ländlische Kurzweil,*
So wie des festlichen Chors wenig gebildeten Reihn
Ordnete Aischylos; aber er schliff nicht zierlichen Wortprunk,
Sondern dem Waldstrom gleich rauschet er brausend einher.
Neu auch schuf er die Bühn' und smückte sie. Traun, du gehörst dem
Alten Heroingeschlecht, Musenbegeisterter Mund.«

Efter Fr. Jacobs.

Flere nyere Kunstforskere har gjort opmærksom paa, at der i Pompeji findes et betydeligt Antal Vægmalerier i den fjerde Stil, som aabenbart fremstiller Scenearkitektur med det optrædende Personale, hvilket ogsaa stemmer overens med Vitruvius's Angivelse, at man paa Stuevæggene hovedsagelig malede »*scaenarum frontes*«.

VI.

PERSPEKTIVEN I KUNSTENS GLANSPERIODE.

Saalænge Athen havde Overherredømmet i Grækenland, altsaa til den peloponnesiske Krigs Slutning, var den ogsaa Kunstens Centrum; men i de urolige Tider, medens Borgerkrigen rasede, fremstod paa Lilleasiens Kyst den joniske Skole, der havde sit Hovedsæde i den rige Handelsstad Efesos. Her fremtraadte Hovedmestrene for denne Skole Zeuxis og Parrhasios, der bragte den lilleassiatiske Kunst til en høj Grad af Fuldkommenhed. Borgerkrigen havde ligesom forvandlet den græske Aand; der træder nu mere lidenskabelig Ophidselse frem, hvilken havde Indflydelse paa Kunstens Udvikling. Malerkunsten begynder at løse sig fra dens tidligere snevre Forbindelse med Arkitekturen, ligesom den til Dels frigør sig fra Afhængigheden af Religionen; vel udføres endnu en stor Del Kunstværker til Templerne, men det er mere det poetiske end det religiøse Indhold, der nu ses paa; den ny, mere maleriske Retning blev indledet ved to betydelige Kunstnere, nemlig Agatharchos Perspektivmaleren og Apollodoros Skyggemaleren.

Paa den samme Tid begyndte ogsaa Tavlemaleriet at træde frem ved Siden af Vægmaleriet; man søgte tillige ved alle maleriske Midler at bringe mere Illusion ind i Kunsten, og det var især Apollodoros, som indførte Modelering af de før fladt fremstillede Legemer, og i det Hele taget en større Gennemførelse af Enkelthederne. Det var i Athen, at Malerkunsten først tog Opsving, og herom giver ogsaa Plutarchos os Underretning, idet han skriver om Atheniensernes Berømmelse: »*Blandt de mange Kunster, som denne Stad, ligesom en kærlighedsfuld Moder og Plejerske, dels opfandt, dels bragte til Anvendelse og hævede til større Anseelse, hører især Malerkunsten, som først her fik sin rette Udvikling. Saaledes var det her, at Maleren Apollodorus opfandt Farvernes Blanding tilligemed Skygningen; han var af Fødsel en Athenienser, og under sine Malerier satte han de Ord: at dadle er lettere end at efterligne. Senere har ogsaa Euphranor, Nikias, Asklepiodorus og Plistanetus, Phidias Broder, malet sejrende Feltherrer, Helte og Slag.*«

Plinius siger, at Apollodoros var »*den første Maler, som skaffede Penselen til sin Ret, men Zeuxis var den, som hævede den allerede vovende Pensel til stor Berømmelse.*«

Apollodoros var altsaa en Athenienser, der havde sin Virksomhed i Slutningen af det femte Aarhundrede; Plutarchos roser ham jo formedelst Fordrivning og Blanding af Farverne, og af hans Arbejder fremhæves »*En bedende Præst*«, »*Odysseus*«, men især »*Ajax i det af Lynet ramte Skib*«; om dette Billede skriver Plinius: »*Før det var intet Maleri set, der saaledes formaaede at fængsle Øjnene*«, og Motivet synes da ogsaa at tyde paa en malerisk Behandling af Lysvirkningen. En Beskrivelse fra en senere Tid af Philostratos henføres til dette Maleri, deri siges: »*Den skibbrudne Ajax slynges imod Klipperne, men*

da han dog trodser Guderne, iler Poseidon til for at straffe ham,« og hele Anordningen med den vilde Kyst, det oprørte Hav og det brændende Skib tyder tyder paa en hel ny og stærkere Bevægelse i Kompositionen. H. Brunn skriver saaledes: »*Det er min Overbevisning, at Vægmaleriet før Apollodoros havde en saadan Overvægt, at der næppe var Tale om Tavlemaleri; men efter Apollodoros fandt det omvendte Sted; vel hørte Vægmaleriet ikke pludselig op, men det traadte i Baggrunden, som kun egnet for særlige Opgaver.*«

Om den berømte Maler Zeuxis skriver Rhetoren Lukianos fra Samosata saaledes: »*Zeuxis, som var en udmærket Kunstner, malede ikke de sædvanlige Guder og Helte, eller Krigsscener, men stræbte derimod bestandig at finde paa noget nyt og usædvanligt.*« Dette fremgaar ogsaa af de Motiver, som denne Kunstner valgte til sine Malerier, saaledes nævnes et Billede med Pan, som i Søvne bliver overfaldet af Nympher, der binder hans Hænder og afskærer hans Skæg; eller Marsyas, som staar besejret ved Træet og venter sin Straf, medens en Sværm af sorgfulde Satyrer ses i Baggrunden. Et Billede, som især fordrede en perspektivisk Fremstilling, forestillede den lille Herakles, som omvunden af Slangerne dræber disse, medens Alkmene med sine Tjenerinder kommer tililende, ligesom Kongen med bevæbnede Thebanere og den vise Teresias, der forudsiger Barnets tilkommende Storhed. Et af Zeuxis's berømteste Malerier, hvoraf Lukianos har set en Kopi og hvoraf han giver en livlig Beskrivelse, forestillede en Kentaurinde, som hvilende »*paa en Grønning af det skønneste Udseende*«, giver sine Børn Die, og hvis Mand, der kommer hjem fra Jagten, viser sig bagved og holder en Løveunge op i Vejret, ligesom for Spøg at forskrække de Smaa.

Plinius skriver: »*Igennem den af Apollodoros aabnede Dør til Kunsten traadte nu Zeuxis fra Heraklea ind i det fjerde Aar af den 95de Olympiade;*« Kunstnerens Hjemstavn var altsaa det sydlige Italien, hvor han ogsaa i Begyndelsen havde en betydelig Virksomhed; men i sin senere Levetid tog han Bolig i Efesos, hvorfor nogle kaldte ham en Efesier. Det, som vakte saa stor Opsigt ved hans Malerier, var dog vistnok ikke alene det ny og meget bevægede Liv i Handlingen, men ogsaa den maleriske Virkning og den Naturlighed, hvormed Genstandene var fremstillede, og heri maa sikkert ogsaa Perspektiven have haft sin Del.

Aristoteles omtaler Zeuxis paa flere Steder i sine Skrifter, jeg vil af disse Bemærkninger anføre følgende af hans Poetik: »*Et Sørgespil kan ikke bringes i Stand uden Handling, men vel nok uden Karakterer. De fleste Værker af de Nyere er karakterløse, og overhovedet gælder om mange Digtere det samme, som blandt Malerne gælder om Zeuxis, naar man sammenligner ham med Polygnotos; thi denne var en fortræffelig Karaktermaler, men Zeuxis's Billeder mangler ganske Karakter . . . .*«

Blandt Zeuxis's bekendte Værker synes Gruppebillederne at have været fremtrædende, saaledes Kentaurgruppen og Gudeforsamlingen; om det sidstnævnte Maleri skriver Plinius: »*Prægtig er hans Jupiter paa Tronen, omgiven af alle Guderne.*« Men det, der især karakteriserede denne Kunstners Arbejder, var den genreagtige Behandling af Motiverne, hvorfor Aristoteles, den strænge Filosof, fremstillede Zeuxis som en Modsætning til Polygnotos, der med sine ædle Skikkelser og alvorlige Komposition bevægede sig i en højere Sphære. Dog ser man, at Aristoteles alligevel regner Zeuxis til Idealisterne, altsaa som staaende over den Virksomhed, der repræsenteredes af de realistiske Malere Dionysios og Pauson. Imidlertid kom hertil endnu noget nyt, hvorpaa Kunstneren selv efter Sagnet satte størst Pris, nemlig den egentlige maleriske Udførelse, og det er denne, som Lukianos især beundrer. Vil man nu fremhæve Polygnotos som den udmærkede Komponist og Tegner, saa bør Zeuxis fremhæves som den første, udmærkede Maler. Det fortælles, at Zeuxis udstillede sit Kentaurbillede paa Torvet og ventede, at den fuldendte maleriske

Behandling skulde vække Beundring, det manglede heller ikke paa højrøstet Bifald; men hvad Mængden især beundrede, var det ny og sælsomme i Opfindelsen; herover blev han vred og skal have tilraabt sine Elever: »*Tilhyl mit Billede igen og bring det hjem! disse Folk roser netop det, som er det mindst betydelige ved et Kunstværk; men paa Udførelsens Skønhed, paa hvilken Kunstneren, hvis denne er lykkedes for ham, stoler mest, lægger de ingen Vægt, naar der blot findes noget deri, som de ikke før har set.*« Det fremgaar heraf, at Zeuxis har været i Stand til at frembringe en Virkning, som kom Naturen nærmere, end de tidligere Maleres Arbejder, altsaa formodentlig ogsaa en skuffende Perspektiv.

Af Lukianos's Foredrag »Zeuxis eller Antiochus«, vil jeg anføre følgende Uddrag: »*Jeg er for lidt Kender til at tale om saadanne Fuldkommenheder ved dette Maleri (Kentaurinden), som ikke straks falder enhver i Øjnene, uagtet det viser alt, hvad Malerkunsten formaar; jeg maa altsaa overlade det til Kunstens Dyrkere, som kan bedømme de Skønheder, der er samlet i dette Mesterværk, at rose efter Fortjeneste: »Omridsets ualmindelige Nøjagtighed, den dygtige Skygning, Enkelthedernes skønne Forhold og den derved fremkomne Harmoni i Helheden*«

Zeuxis og Parrhasios nævnes som Medbejlere i Kunsten, og det er ikke let at komme paa det Rene med, hvilken af dem man i Oldtiden satte højest; thi medens Parrhasios bliver fremhævet som den udmærkede Karaktertegner, roses Zeuxis for den Ynde og Livlighed, han forstod at give sine Kompositioner, og at man den Gang vidste at sætte hver paa den rette Plads, synes at fremgaa af følgende Bemærkninger af Cicero i Skriftet om Veltalenheden: »*Der gives jo kun een Malerkunst og een Billedhuggerkunst; men alligevel tør vi dog ikke erklære kun een Maler eller een Billedhugger for at være den fuldkomneste, Myron, Polykletos og Lysippos var alle tre fuldendte Mestre i Plastiken, endskønt de alle tre var væsentlig forskellige, og dog vilde Kenderen ikke ønske nogen af dem anderledes, end de fremtræder for os i deres udmærkede Værker. Aglaophon, Zeuxis og Apelles var hver for sig fuldendte Mestre i Malerkunsten, men dog var de himmelridt forskellige i deres Værker.*«

Samtidig med Zeuxis levede flere andre berømte Malere, saaledes Parrhasios fra Efesos, som af Plinius roses for Finhed i Konturen og for sit Kendskab til Symmetrien. Parrhasios's Dygtighed i Tegnekunsten fremgaar deraf, at han allerede i sin Ungdom arbejdede for Phidias, idet han tegnede Figurerne paa Skjoldet til den kolossale Broncestatue af Athene; han nød den Ære at blive optagen som attisk Borger, men levede senere i Efesos, hvor han optraadte som Zeuxis's Medbejler. At Parrhasios har været berømt som en dygtig Tegner, ser man af flere Bemærkninger hos Oldtidens Skribenter, saaledes skriver Athenæus: »De mest bekendte Gravører var Athenokles, Krates, Stratonikos, Myrmekidos og Kallikrates, endelig Mys, af hvem vi kender en Drikkeskaal, paa hvilken man ser Trojas Plyndring, med den Indskrift: »*Parrhasios har udført Tegningen, Mys Graveringen; det er det høje Ilium, som Grækerne erobrede.*«

Af Parrhasios's berømteste Arbejder nævnes »*Atheniensernes Demos*«, hvori han havde personificeret dette Folks vigtigste Karaktertræk, endvidere »*Den saarede Philoktet*«, Offerpræsten ved Templet i Efesos »*Megabyzos*«, »Meleager, Herakles og Perseus.«

Qvintilianus skriver: »*Parrhasios betragtes som Malernes Lovgiver, fordi de Malerier, som han har efterladt baade af Guder og Heroer, var ligesom Modeller for alle de efterfølgende Malere, hvem de har været en uundværlig Hjælp.*«

Et Bevis paa denne Kunstners store Betydning har man ogsaa deri, at Xenophon i de »*Sokratiske Mærkværdigheder*« har opbevaret en Samtale imellem Sokrates og Parrhasios om Idealet i Malerkunsten; Xenophon skriver saaledes: »*Endog naar han talte med Kunstnere og Haandværkere om deres Haandtering, gavnede han dem ved lærerig Un-*

dervisning, saaledes gik han en Gang hen til Maleren Parrhasios og indlod sig i Samtale med ham.« Sokrates førte tilsidst Samtalen hen til de Punkter af Kunsten, hvori Parrhasios netop havde sin Hovedstyrke; thi hans Gebet var Sjælelivets og Følelsernes, hvorpaa han stræbte at opnaa den højeste Natursandhed; Sokrates talte derpaa om Aandsstorhed, Frimodighed, Nedrighed, Slaviskhed, Maadehold, Overmod og Uartighed, og de blev enige om, at alt dette lyser frem af Menneskets Ansigt og Holdning, Stilling og Bevægelse, og kan altsaa gengives ved Kunsten; herved kommer man til at tænke paa Parrhasios's Fremstilling af den atheniensiske Demos.

Denne Kunstner var ogsaa Digter, og uagtet hans Stolthed i den ydre Optræden omtales, saa skildres han dog som en beleven og munter Mand, der altid sang, naar han malede. Plinius skriver saaledes: »*Parrhasios, som var født i Efesos, har selv opfundet meget i Malerkunsten. Han var den første, der indførte Symmetri i Maleriet, han gav Ansigtet Finhed, Haaret Sirlighed og Munden Skønhed, hvorfor han ogsaa efter Kunstnernes Tilstaaelse vandt Prisen i Omridset, og heri viser sig jo den højeste Fuldkommenhed i et Maleri.*« Parrhasios har indtaget en Stilling i Malerkunsten, som svarede til den, som Polykletos indtog i Forhold til Billedhuggerne, nemlig som den belærende Mester; hans Berømmelse fremgaar tydelig nok af den hyppige Omtale, saaledes skriver Cicero i sin Afhandling »Om Foragt for Døden«: »*Da en saa anset Mand som Fabius opnaaede Berømmelse ved at beskæftige sig med Malerkunsten, maatte der vel ogsaa hos os kunde have været Kunstnere som Polykletos og Parrhasios. Æren opretholder Kunsterne, og Menneskene opmuntres til at dyrke Videnskaberne ved Udsigten til Berømmelse: men til enhver Tid og hos ethvert Folk bliver det forsømt, som man ringeagter. Grækerne fordrede den højeste Uddannelse i Strengeleg og Sang, og hos dette Folk stod ligeledes Geometrien i høj Anseelse, derfor blev deres Matematikere saa berømte.*«

I en Væddestrid, hvor Opgaven var »*Trætten mellem Ajax og Odysseus om Achilles's Vaaben*« blev Parrhasios dog overvunden af en anden berømt Maler, som hed Timanthes; han var enten fra Kythnos eller fra Sikyon, men stod i Forbindelse med den lilleasiatiske Skole. Timanthes skal have været en Mester i at give Sjælesmerten Udtryk, og han blev især bekendt ved sit Billede »*Iphigenias's Ofring*«, hvori han havde forstaaet paa en udmærket Maade at fremstille de forskellige Grader af Sorg hos de Tilstedeværende; han havde saaledes vist Agamemnon med tilhyllet Hoved, da han mente at dennes Sorg maatte være saa stor, at den ikke lod sig udtrykke ved Minespillet. Da der nu blandt de pompejanske Vægmalerier findes denne Fremstilling anordnet paa samme Maade, mener man deri at have en Kopi af ovennævnte berømte Billede, og da Figurerne er tegnet i Perspektiv, maa man ogsaa antage, at Timanthes har været kendt med denne Fremstillingsmaade. Blandt hans øvrige Værker nævnes »*Palamedes, som bliver dræbt paa en lumsk Maade*« samt »*Den sovende Kyklop, som maales af Amoriner.*«

Om denne Kunstner skriver Plinius paa følgende Maade: »*I højeste Grad egen for Timanthes var en medfødt Gave for Opfindelse . . . . Hans Værker udmærkede sig fremfor alle andre derved, at man i dem stedse kunde se mere, end der egentlig var malet, og skønt hans Kunstfærdighed stod paa det højeste Trin, saa overgik hans Opfindelsesevne dog langt Kunstfærdigheden.*«

Allerede i Phidias's Tid hørte man jo Tale om Portrætlighed, og nogle af Hovederne paa Kentaurerne i Metopefrisen synes at tyde paa en realistisk Efterligning af virkelige Mennesker, en saadan Bestræbelse træder endnu tydeligere frem under den peloponesiske Krig; thi fra den Tid omtales en Billedhugger Demetrios fra Alopeke, som skal have udført virkelige Portrætter, hvorfor han fik Navnet »*Menneskedanneren*«; Qvintilianus siger, at denne Kunstner stræbte mere efter Lighed end efter Skønhed, han har altsaa arbejdet i realistisk Retning. Sophokles tillægges den Ytring, at han selv skildrede Menneskene,

som de burde være, medens Euripides skildrede dem, som de virkelig var, den sidste viste altsaa Tilnærmelse til naturalistik Opfattelse, noget lignende som man hører om i Forholdet mellem Polygnotos og Dionysios. Diodorus Sikulus omtaler Agrigents Erobring (405 f. Kr.) og skriver: »*Paa denne Tid døde Tragediedigteren Sophokles Sophilos's Søn i en Alder af 90 Aar, og efter at have vundet Prisen atten Gange; det var i samme Aar, som Euripides døde.*«

Da det lykkedes Theben i Slaget ved Mantinea 362 f. Kr. at overvinde Spartanerne, fik denne Stat en lille Tid stor Betydning i Grækenland i politisk Henseende; ogsaa i Kunsten hører man Tale om berømte Mestre af den thebanske Skole, saaledes nævnes Aristides fra Theben og hans Elev Euphranor, som Kunstnere, der udførte store og meget figurrige Billeder, hvori man ogsaa maa tænke sig en perspektivisk Anordning. Aristides malede saaledes for Tyrannen Mnason af Elatea et Billede, som forestillede et af Perserslagene, og dette indeholdt over hundrede Figurer. Om denne Kunstner skriver endvidere Plinius saaledes: »*Af Aristides er et Maleri, som fremstiller en erobret Stad og en saaret døende Moder med sit Barn: Barnet kryber hen til hendes Bryst, og man kan se, at hun frygter for, at det skal suge Blod i Stedet for Mælk. Alexander den Store satte saa stor Pris paa dette Maleri, at han lod det bringe til sin Fødestad Pella . . . . . . Aristides har ogsaa malet »En Syg«, som blev meget berømt, og i denne Slags Malerier var han saa udmærket, at Kong Attalus bod hundrede Talenter (400,000 Kr.) for et af hans Billeder.*« Dette Billede »*Dionysos*«, var et af Oldtidens berømteste Malerier, det omtales af Strabo, som saa det i Ceres Tempel i Rom, hvor det kort efter gik til Grunde ved Templets Brand; længe var det opbevaret i Korinth, men ved Stadens Erobring 146 f. Kr., fandtes det henslængt paa Gaden mellem andre Kunstværker; en Flok Krigere fandt det passende til Tavlbord, og rullede just Tærninger henover Aristides's Mesterværk, da den romeske Hærfører Mummius blev opmærksom paa dets store Skønhed og lod det føre til Rom.

Euphranor var dog den betydeligste Kunstner paa denne Tid og udmærkede sig ved stor Mangesidighed, idet han var baade Maler og Billedhugger, arbejdede i Marmor og Metal og desuden virkede som Skribent, hvorfor Qvintilianus sammenligner ham med Cicero, der indtog et lignende Standpunkt i Literaturen. Euphranor virkede i det mindste til Alexanders Yndlingsaar, men man kender ikke ret mange af hans Malerier; tre, som fandtes i en Halle paa Kerameikos i Athen, blev dog meget berømte, navnlig »*Rytterfægtningen*«, en Episode af Slaget ved Mantinea; herpaa viste han Athenienserne, som forsvarer denne Stad mod det thebanske Rytteri, og man kunde kende flere af Anførerne, saaledes Gryllos Xenophons Søn, og blandt Thebanerne især Epaminondas. Det andet Billede forestillede »*De tolv Guder*«; det tredje »*Theseus*«; dette var især meget omtalt i Oldtiden, da det blev udført i Væddestrid med Parrhasios, og Kunstneren selv skal have sagt: »*Man kan dog se, at min Theseus har spist Oksekød, medens den Heros, som er malet af Parrhasios, ser ud som om han var næret af Roser:*« heri ligger tydelig nok en Henpegen paa en mere realistisk Opfattelse.

Efter Pausanias's Beskrivelse havde Euphranor stillet Theseus sammen med andre Figurer, som forestillede Demokratiet og Demos, og synes saaledes at have vist Helten som Grundlægger af Athens politiske Stilling; hans Figur har vistnok ogsaa været mere imponerende end Parhasios's; thi Plinius siger, at Euphranor var den første Kunstner, som forstod at give Heltens Værdighed det rette Udtryk.

Det Arbejde, hvormed Euphranor grundfæstede sin Berømmelse, var et Maleri, som opbevaredes i Artemistemplet i Efesos; det omtales som »*Odysseus's forstilte Vanvid*«, nemlig da denne snilde Høvding ikke havde Lyst til at drage med paa Togt mod Troja. Plinius siger, at man paa dette Maleri saa »*Odysseus, som i fremhyklet Forvildelse spænder en*

Okse og en Hest sammen i Aaget, desuden nogle eftertænksomme Mænd i Kapper, endvidere Føreren, som stikker sit Sværd i Skeden.«

Lukianos giver en omstændeligere Beskrivelse, der lyder saaledes: »*Derpaa følger Billedet med Odysseus, som forstiller sig som vanvittig, fordi han ikke vil drage med Atriderne, hvis Gesandt var kommen for at kalde ham, og hans Forstillelse er skuffende fremstillet, navnlig Sammenspændingen af Dyrene og deres Uoverensstemmelse, og hans Uvidenhed om hvad der foregaar, medens man dog godt ser, at han er ængstelig for Drengen; thi Palamedes Nauplios's Søn vidste jo nok, hvad det betød; han greb derfor Telemachos og truede med Sværdet i Haanden at dræbe ham, idet han forstilte sig vred, hvorved Odysseus ved Frygten for sin Søn kommer til Besindelse, viser sig som Fader og ophører med sin Forstillelse.«*

Euphranor var den første Kunstner, der indførte de i Oldtidens senere Periode saa yndede slanke Forhold i Menneskefiguren, og da han arbejdede i en mere realistisk Retning end Forgængerne, og Plinius desuden siger, at han skrev baade om Behandlingen af Farverne og om Symmetrien, maa man ogsaa antage, at han har været kyndig i Perspektiven, hvorfor der jo maatte være god Anvendelse ved Anordningen af de forskellige Grupper i ovennævnte Komposition. Han nævnes tillige som Mester for betydelige Billedhuggerbejder, især fremhæves en Statue af Paris, hvorom det blev sagt, at man i denne Figurs Udtryk maatte erkende »*Gudindernes Voldgiftsmand, Helenas Elsker og Achilles Banemand*«. Endvidere omtales en Gruppe forestillende »*Latona med sine Børn frygtende Gudinden Heras Forfølgelse*«, samt »*Hephæstos*«, hvis hinkende Gang skal have været udmærket karakteriseret; endelig omtales Portrætstatuer af Kong Philip og Alexander paa en Vogn med Firspand.

Euphranors store figurrige Billeder bliver omtalte af flere af Oldtidens Skribenter; ved »De tolv Guder« fremhæver saaledes Valerius Maximus Poseidons majestætiske Skikkelse; Eustatius fortæller, at Kunstneren længe forgæves søgte en Model for Zeus, og tilsidst dannede hans Billede efter Homers Beskrivelse; Lukianos omtaler Skønheden af Gudinden Heras Haar. Af Rytterfægtningen saa Pausanias en Kopi i Mantinea, og Plutarchos giver en Antydning af denne Fremstillings Karakter.

Flere andre betydelige Malere maa ogsaa henregnes til denne Periode, saaledes skriver Plinius: »*I den 104de Olympiade levede Maleren Kydias, hvis Maleri, som forestillede Argonauterne, den berømte Taler og Statsmand Hortensius købte for den høje Pris af 140,000 Sestertier og lod opstille i en Pavillon, som han lod bygge dertil paa sin tuskulanske Villa.*« Dio Cassius omtaler ogsaa et Maleri, som fremstillede Argonauternes Bedrifter, og som Agrippa lod opstille i Neptuns Portikus ved Navalierne, hvilket maaske har været det samme Billede.

Kydias maa altsaa have haft sin Virksomhed omkring Aaret 360 f. Kr.; han angives at være født paa Kythnos. Der er nu indtruffet den Mærkelighed, at man ikke saa langt fra Hortensius's Landejendom, i Aaret 1742 fandt en antik Toiletæske, paa hvis krumme Yderflade er indgraveret en udmærket Fremstilling af Argonauterheltene; det er en cirkelrund, nitten Tommer høj Æske udført af Bronce; den kaldes »*Den Ficoroniske Cista*« (i Rom) og er beskreven af P. O. Brøndsted i en Afhandling med smukke Afbildninger. Paa den Frise, der danner et Bælte om Cistaen, ser man et Billede, hvis Konturer har været fyldte med Guld, det forestiller en Episode af det berømte Tog og formenes at være en Kopi efter Kydias's Komposition. Scenen fremstiller, hvorledes Pollux har overvundet Bebrykernes Konge, den vældige Kæmpe Amykos, der udfordrede alle Fremmede til Nævekamp; vi se her Pollux binde Kongen til et Træ i Athenes Nærværelse, samt de græske Helte, som stiger i Land fra Skibet Argo for at søge Forfriskning ved en Kilde; alle Figurerne er tegnede i fri Stillinger og med fuldkommen perspektivisk Fremstilling, altsaa

med Forkortninger af Arme og Fødder; Horisonten er i Billedets øverste Trediedel, og Omgivelserne antydes ved et let skitseret Bjærglandskab, Fig. 23—24. Pag. 56. Denne Komposition kan betragtes som en Illustration til Theocritos's bekendte Digt »*Dioscurerne*«, hvoraf jeg vil anføre nogle Brudstykker; Theocritos's Virksomhed falder omkring Aaret 280 f. Kr., han var født i Syrakus, men opholdt sig mest i Ægyptens Hovedstad under Ptolemæerne.

»*Sejlende trygt fra de rædsomme Skær, som trække sig sammen,*
Argo, igennem det farlige Sund ved det snefulde Pontus,
Bærende Gudernes Børn, sig nærmed' Bebrykernes Egne.
Ned fra Snækken ad Siderne gik paa de enkelte Stiger
Talrige Helte i Land fra Skibet, som førte Jason:
Og da de stod i Sandet saa dybt paa den luftige Strandbred,
Redte de Lejer, og gned med Haanden Træstumper til Lue.
Kastor, en Rytter saa flink, og den brunlige Helt Polydeukes,
Fjerned' fra Vennernes Hob, sig tabte i ensomme Egne.
Medens paa Bjærget de saa de vilde og talrige Stammer,
Finde de dybt i det glattede Fjeld en uudtømmelig Kilde,
Fuld af det rene, ublandede Vand, paa Bunden af hvilken
Talrige Stene, der skinned' saa blankt som Sølv og Krystaller,
Laa i det Dyb. Højtknejsende Fyrrer fremvoksed' i Nærhed,
Popler, tilligemed Løn, og med Kroner smykte Cypresser,
. . . .«

Herpaa følger Beskrivelsen af Mødet med Amykos og Udfordringen.

»*Da nu med Plader af Oksernes Hud de havde bepansret*
Haanden og Armene selv omviklet med Remme, saa lange,
Tren de midtvejs frem, og aandede Død mod hinanden.
See! da begyndte en ivrig Kamp, imedens de prøved',
Hvem af dem begge der fik i Ryggen den straalende Solglans.
Du belisted' den vældige Mand, Polydeukes! ved Snille,
Saa at den ganske med Straalerne faldt Amykos i Øjet.
Denne derover forbitret i Hu sig styrtede fremad,
Sigtende Stød med Haand; dog rammet blev Enden af Hagen,
Medens han for mod Tyndaros Søn. Da flammed' han mere,
Rysted' med Armen til Kamp, og hen over Jorden han bøjet
Lagde sig frem. Bebrykerne højt tilraabte ham, medens
Heltenes Hob opmuntrede her Polydeukes den stærke;
Saasom de frygted', at Legemets Vægt ham skulde forknuse
Ind i en Krog, den Kæmpes saa høj, der en Tityas ligned'.
Sønnen af Zeus, der prøved' en Dyst paa forskellige Maader,
Slog med dem begge i vekslende Gang: og ared' i Anløb,
Skønt han var voldsom og vild, Posejdons kraftige Pode.«

En meget berømt Maler var Nikias, Søn af Nikomedes fra Athen; han havde lært hos Antidotos, der var en Elev af Euphranor; Nikias arbejdede i sin Ungdom for Billedhuggeren Praxiteles og levede endnu under Alexander og Ptolemæus.

Plinius skriver saaledes: »*Det er denne Nikias, som Praxiteles mente, da man spurgte ham, hvilke af sine Arbejder han ansaa for de fortrinligste, og han da svarede: De som Nikias har givet Farve (circumlitio)*«. Mærkelig i denne Henseende er jo Praxiteles's Statue »*Hermes bærende Dionysosbarnet*«, som var opstillet i Heras Tempel i Olympia (Heræon), og som man har været saa heldig at finde netop det Sted, hvor de gamle Skri-

benter angiver, at den har haft sin Plads; der kan altsaa ikke være Tvivl om, at den virkelig er det originale Arbejde af den berømte Kunstner. Denne Statue bærer endnu tydelige Spor af at have været farvet, saaledes antager man, at Haaret har været forgyldt, Drapperiet purpurfarvet, Huden svagt kødfarvet o. s. v., og det var dette Arbejde, som Nikias udførte. Plinius skriver endvidere: »*Nikias anvendte stor Opmærksomhed paa Anbringelsen af Lys og Skygge, og bestræbte sig med megen Omhu for, at hans Figurer traadte frem fra Tavlen.*«

Plutarchos omtaler et Maleri »*Nekyia*«, for hvilket Nikias forlangte en høj Pris af Kong Ptolemæus, og da denne ikke vilde give saa meget, skænkede han Billedet til sin Fødeby. Aelian fortæller, at denne Kunstner arbejdede saa ivrig, at han ofte glemte baade at spise og bade sig, hvilket hans Tjener maatte minde ham om; han udmærkede sig især i Fremstillingen af skønne Kvindeskikkelser, som Andromeda, Jo, Nemea, Danae og Kalypso.

Af Maleriet »*Andromeda*« mener man at have en Beskrivelse fra en senere Tid; den lyder saaledes: »*Søuhyret ligger dræbt ved Strandbredden og farver Havets Bølger med sit Blod. Eros, som i Skikkelse af en Yngling har staaet Perseus bi i Kampen, beskæftiger sig nu med at løse Andromedas's Baand; hun synes at være undseelig, men dog glad. Perseus, som er udmattet af Kampen og driver af Sved, ligger i Græsset, og medens hans Blik hviler paa Jomfruen, bringer nogle sorte ætiopiske Hyrder ham deres Hylding og rækker ham Mælk og Vin til Vederkvægelse.*«

Det har jo været en ejendommelig Komposition, der svarede godt til de Fordringer, som Nikias opstillede for Kunsten; han anvendte her en malerisk Effekt og viste en realistisk Opfattelse, som stammede fra Euphranors Skole; saaledes frembyder den svedige Perseus og de sorte Hyrder en livlig Modsætning til den nøgne Andromeda, der var fremstillet »*som en Lydierinde i Ynde, som en Athenienserinde i Ærbarhed og saa kraftig som en Spartanerinde.*«

Plinius skriver: »*Augustus lod i den Curie, som han indviede paa Comitium, to Malerier indsætte i Væggen, nemlig »Nemea siddende paa en Løve« og »Hyakinthos«. Nemea holder selv en Palme, og ved hendes Side staar en Olding med en Stav; over hans Hoved hænger en Tavle med et Tospænd; Nikias skriver selv, at han har indbrændt dette Maleri, et saadant Udtryk bruger han. I Hyakinthos fandt Augustus saa stort Behag, at han tog det fra Alexandria efter Erobringen, hvorpaa Tiberius lod Billedet indvie til sit Tempel.*« Nikias roses ogsaa for sine Fremstillinger af Dyr, navnlig var han heldig med Hundene. Pausanias omtaler et Gravmæle af Marmor ved Staden Tritæa i Achaja, hvilket Nikias havde malet, han skriver saaledes: »*Han havde her fremstillet en Trone af Elfenben, hvorpaa sidder en ung Kvinde af et skønt Udseende, ved hendes Side staar en Tjenerinde med en Solskærm; længere tilbage ser man en ung Mand uden Skæg, han er iført Chiton og en purpurfarvet Chlamys; ved hans Side staar en Tjener med Spyd og Jagthunde. Jeg kunde ikke erfare deres Navne, men enhver kan begribe, at det er Mand og Hustru, som her er begravet.*«

Som et Bevis paa Nikias's noble Karakter anføres, at han havde en Slave, som hed Omphalio, og da denne viste Talent for Malerkunsten, skænkede Mesteren ham Friheden og oplærte ham i sin Kunst. I et Tempel i Mesene udførte Omphalio derpaa nogle Malerier, som omtales af Pausanias saaledes: »*Paa Templets Bagvæg er de messeniske Konger afbildede, som har hersket før Doriernes Indfald i Peloponnes, nemlig Aphareus og hans Sønner, Kresphontes, Nestor med Thrasymedes og Antilochos, Leukippos o. f. a.: disse Malerier malede Omphalio, Nikias's Elev; han skal først have været Nikias's Slave og Yndling.*«

Statsmanden Demetrios Phalereus, der tillige var Skribent, har opbevaret en mærkelig Udtalelse af denne Kunstner; han skriver saaledes: »*Nikias sagde, at det ikke er nogen*

ringe Del af Malerkunstens Opgave, at man udvælger sig et passende Motiv til sit Maleri og ikke spilder Tid og Arbejde paa Ubetydeligheder, som at male Fugle eller Blomster, men hellere vælger Søslag eller Rytterfægtninger, hvor man kan fremstille mange forskellige Stillinger af Hestene, hvorledes de løbe, stejle og bukke sig, og hvor mange Mænd kaste med Spyd, og mange falde af Hestene; han mente dermed, at Valget af Motivet udgjorde en lige saa vigtig Del af Malerkunsten som Mythen hos Digterne;« men det er jo indlysende, at saadanne Opgaver, som Nikias valgte, heller ikke kan udføres uden et betydelig Kendskab til Perspektiven.

De eksakte Videnskaber stod paa den Tid i høj Anseelse hos Grækerne, jeg vil hidsætte nogle Bemærkninger desangaaende, tagne af Plutarchos's Athandling om Epikuræerne. Han skriver saaledes: *»Epikuræerne forkaster ligeledes de Nydelser, som Matematiken yder os; men Historien forskaffer os dog kun en ringere Underholdning i Sammenligning med Geometrien, Astronomien og Harmoniken, hvilke besidder en Mængde af de mest virksomste Pirringsmidler og er i Stand til at lokke os ved Figurerne, ligesom ved et Tryllemiddel. Det var ikke alene Thamyras (Sangeren), der blev begejstret ved Muserne; men i Sandhed ogsaa Eudoxus, Aristarchus og Archimedes. Man ser ligeledes, at Dyrkerne af Malerkunsten har været meget optagne af deres Arbejdes Skønhed, saaledes fortælles, at Nikias, da han malede »De Dødes Besværgelse« (Odysseus i Underverdenen), rent glemte sine Maaltider, og at han, da Kong Ptolemæus bød ham 60 Talenter for det fuldførte Maleri, afslog dette Tilbud, og slet ikke vilde sælge det. Heraf kan man slutte, at den Fornøjelse, som Geometrien og Astronomien forskaffede Euklides, da han forfattede sin Dioptrik (Læren om Lysstraalernes Brydning), maa have været endnu mere mangfoldig og ophøjet; det samme har været Tilfældet, da Philippus (Elev af Plato) foretog sine Undersøgelser over Maanens Figur, da Archimedes ved Hjælp af Vinklen gjorde sin Opdagelse om Solens Gennemsnit, eller da Apollonius og Aristarchus gjorde lignende Opdagelser.«*



A

B

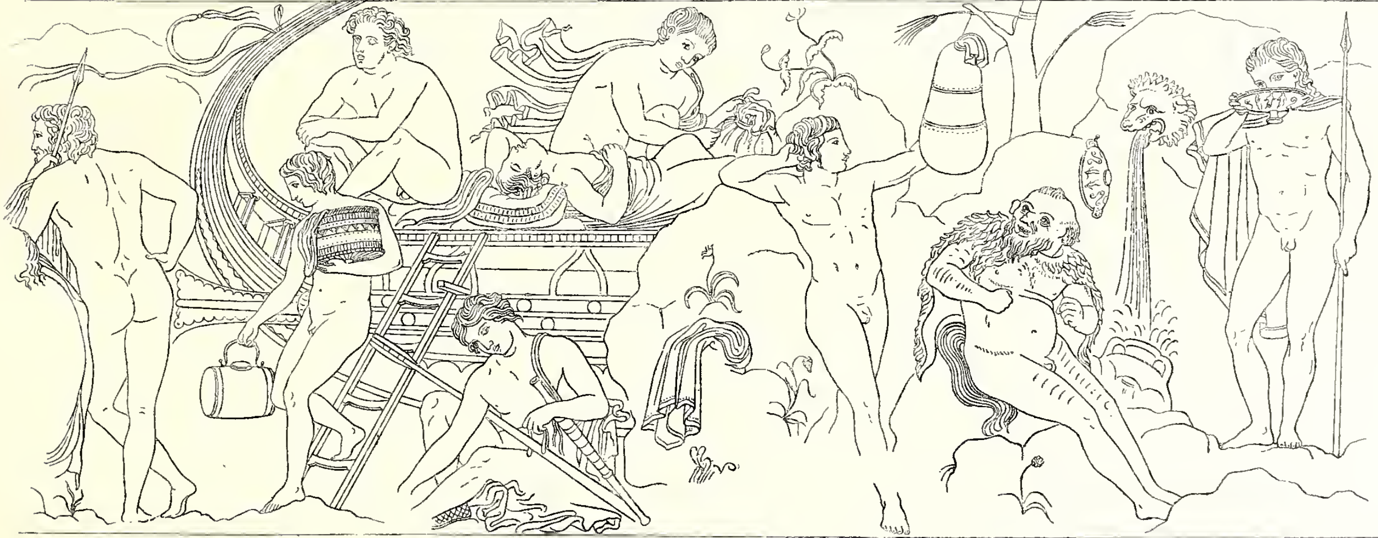


Fig. 23 og 24. Fremstillingen paa den Ficoroniske Cista.

VII.

PAMPHILOS OG HANS ELEVER.

Det var især Skolen i Sikyon, som udmærkede sig ved Anvendelsen af Perspektiven; denne Stad var, som bekendt, et af de allerældste Sæder for den græske Kunstvirksomhed, og her havde paa den Tid, vi nu bevæger os paa, udviklet sig en berømt Malerskole, for hvilken Eupompos stod i Spidsen; denne Skole bliver rost for sin videnskabelige Uddannelse og karakterfulde Tegning. At Eupompos har grundlagt sin Skole paa et realistisk Studium, ses deraf, at den berømte Billedhugger Lysippos, som ogsaa var fra Sikyon, og vistnok i sin Ungdom har besøgt denne Skole, spurgte den gamle Kunstner om, hvilken Mester han burde vælge til sit Forbillede, og at Eupompos da blot pegede paa den paa Torvet forsamlede Mængde, som om han vilde sige: »*Naturen alene skal du betragte som dit Forbillede, ikke nogen Kunstner.*« En af Eupompos mest bekendte Elever var Pamphilos, om hvem Plinius skriver saaledes: »*Pamphilos, en Makedonier af Fødsel, var uddannet i alle Videnskaber, fornemmelig i Matematik og Geometri, uden hvilke han ikke ansaa det for muligt at erhverve nogen Fuldkommenhed i Kunsten.*«

De fleste af Oldtidens Skribenter nævner Amphipolis som Pamphilos's Fødested; Suidas siger derimod, at han var fra Nikopolis, men havde fast Bolig og Virksomhed i Sikyon, og Plutarchos kalder ham den vigtigste Mester af den sikyoniske Skole. I en af Aristophanes's Komedier »*Pluto*« omtales et Maleri af Pamphilos, hvilket nævnes som »*Herakliderne søger Beskyttelse i Athen*;« Plinius omtaler et Par andre Værker af denne Kunstner, nemlig »*Athenienserne Sejr ved Phlius*« og »*Odysseus paa sit Skib*«.

Pamphilos anføres som den første, der indførte en grundig videnskabelig Forberedelse i Malerkunsten, og denne deles i en anatomisk og en perspektivisk Del, hvilken Qvintilianus betegner med Ordet »*ratio*«, det vil sige den rationelle, maaske for at fremhæve Modsætningen til den joniske Skole, som netop paa den Tid især søgte at udvikle den poetiske og physychologiske Side i Opfattelsen. Brunn siger, at Pamphilos indtog samme Stilling til Malerkunsten, som Polykletos til Billedhuggerkunsten, og han tilføjer: »*Men Fastsættelsen af almengyldige Proportioner for det menneskelige Legeme, som vi jo skylde Polykletos, beroede paa Undersøgelsen af Rum og Talforhold; og naar Pamphilos opstiller Studier af Arithmetik og Geometri som uundværlige for Maleren, saa er han i Principperne kun en Efterfølger af Polykletos.*«

Idet Plutarchos omtaler den sikyoniske Skoles Berømthed, siger han: »*I denne dygtige og solide Malerkunst findes alene det Skø·ne ufordærvet*«; han fortæller derpaa, at Aratus, som besørgede Kunstindkøb for Kong Ptolemæus, især søgte at erhverve Malerier af Pamphilos og Melanthios. Endnu vigtigere er dog Plinius's Udsagn, idet han efter at have

omtalt Pamphilos's Dygtighed i Videnskaberne, skriver saaledes: »*Han oplærte ingen af sine Elever for ringere Pris end en Talent, nemlig 500 Denarer om Aaret (altsaa i tolv Aar), hvilken Sum baade Apelles og Melanthios betalte ham . . . . Ved hans Anseelse gennemførtes det, først i Sikyon, derpaa i hele Grækenland, at alle fri Drenge blev underrist i Graphik (Tegning paa Vokstavler), det vil sige Tegning paa Buxbomtræ, og at denne Kunst blev sat i første Række af de fri Kunster. Vel stod den altid saa højt i Ære, at mange af de Fri udøvede den; men nu blev det saaledes, at Folk af de højeste Klasser (honesti) ogsaa lærte den, og det blev forbudt for bestandig, at Slaverne maatte undervises deri.*«

At Tegnekunsten den Gang har spillet en betydelig Rolle ved Børneopdragelsen ser man ogsaa af Aristoteles's Skrifter; han skriver i ottende Bog af sin »*Politik*« saaledes: »*Den sædvanlige Opdragelse bestaar af tre Slags Undervisning, nemlig i Skrivning, i Gymnastik og i Musik, nogle sætte hertil endnu Undervisning i Tegning og Maleri. Skrive og Tegnekunsten hører med til Opdragelsen, for saa vidt begge Færdigheder er nyttige for alle det menneskelige Livs Virksomheder; Gymnastiken bør ogsaa høre dertil, da den styrker Modet og Tapperheden. Tegning bør Børnene lære, ikke alene derfor, at de ikke skal blive bedragne ved Køb og Salg af Kunstsager, Haandværksarbejde og Husgeraad; men endnu mere af den Grund, at Følelsen for og Vurderingen af den legemlige Skønhed derved skærpes og berigtiges. Iøvrigt anstaar det ikke et fribaarent, ædelt og højhjærtet Menneske altid kun at stræbe efter Nytten ved det, man foretager sig.*«

H. Brunn skriver: »*Ved Grundlæggelsen af en videnskabelig Kunstlære vandt Pamphilos en Indflydelse, der strakte sig ud over Maleriets Gebet og paavirkede Grækenlands almindelige Dannelsesforhold; thi nu hævet til en Videnskab blev Tegnekunsten anset som et vigtigt Dannelsesmiddel og maa takke denne Egenskab for, at den blev optagen blandt de fri Kunster, der ansaaes værdige og nødvendige til Opdragelsen, og som burde udbredes over hele Landet. Dette blev dog kun muligt ved en med stor Iver plejet Lærervirksomhed, og herved fik denne Kunstner sin store Betydning; vel kender man ikke fra hans Skole saa mange Elever, som vi veed er udgaaet fra Polykletos's Værksted, men den Berømmelse, der knytter sig til Navnene Melanthios, Pausias og Apelles, opvejer fuldkommen det større Antal, og navnlig at Apelles, som ikke var nogen Begynder, men en moden Kunstner, begav sig fra Lilleasien til Sikyon for i Pamphilos's Skole at fuldende sin kunstneriske Uddannelse, giver det gyldigste Vidnesbyrd om Skolens Fortræffelighed. Det hedder ogsaa, at Pamphilos var en af de første Malere, som anvendte Enkaustiken, og at han underviste Pausias heri, hvilket viser, at det rent tekniske i Malerkunsten ogsaa var inddraget under hans Undervisning; men angaaende hans Skrifter veed man desværre aldeles intet. Det kaster dog et godt Lys over Pamphilos's Undervisningsmaade, at hans Elev Melanthios ogsaa var i Stand til at skrive over Symmetrien og roses for Dygtighed i »Dispositio« (Anordning), hvori Apelles erkendte sig at staa tilbage for ham.*«

Det lader til, at Pamphilos, foruden at være en god Matematiker, ogsaa har befattet sig med Rhetoriken, og nogle mene, at han af en eller anden Grund har opgivet Malerkunsten, og i sine senere Leveaar alene hengivet sig til videnskabelige Sysler; men at han paa dette Gebet ikke har været heldig. Suidas omtaler en platonisk Filosof ved Navn Pamphilos, som skrev over Grammatik og Landbygningsvæsen, og hvis Forelæsninger Epikur hørte i sin Ungdom; i sit Skrift om Veltalenheden omtaler Cicero spottende Pamphilos's Rhetorik og sammenligner den med brogede Billeder udført til Legetøj for Børn, denne Afhandling af Pamphilos omtales ligeledes af Aristoteles og Crassus med Misbilligelse; men at han ikke kunde tilfredsstille disse strænge Filosofer kan man vel egentlig ikke undre sig over. Det kan vist ikke betvivles, at man med »*Dispositio*« mente Handlingens Anordning paa

Billedfladen, altsaa Perspektiven; thi efter at de maleriske Principper havde gjort sig gældende i Kunsten, kan man ikke tænke sig Figurernes Fordeling i et Maleri udført uden Hjælp af Perspektiven. Det fremgaar ogsaa af flere Beretninger, at Landskabet i denne Periode har begyndt at spille en Rolle i Malerkunsten, om end dets Behandling endnu har været fuldstændig ideal og dekorativ. Woermann skriver saaledes: »*Fassen wir also das Resultat der Untersuchung unserer Schriftquellen über die Gestaltung der landschaftlicher Hintergründe in der Zeit von Apollodoros bis zum Tode Alexanders zusammen, so müssen wir gestehen, nur wenige Anknüpfungspunkte gefunden zu haben. Im Allgemeinen aber konnten wir wahrscheinlich machen, das Apollodoros, durch die Bühnenmalerei beeinflusst, eine landschaftliche Ausbreitung der Hintergründe eingeführt hatte und dass seine Nachfolger, wenn sie auch den Figuren die grösste Sorgfalt zuwendeten, doch das Princip des gemeinsamen geschlossenen Hintergründes, der also gelegentlich auch einem landschaftlichen Anstrich haben konnte, beibehalten und in ihren Historien- und Genrebildern sehr oft, wenn nicht in der Regel angewendet haben.*«

At Landskabsbilleder paa den Tid har været kendte, fremgaar ligeledes af et Sted i Platos Dialog »*Kritias*«, hvor han bemærker, at naar man fremstiller saadanne Ting, som Jorden, Bjærgene, Floderne, Skovene og Himlen, og hvad der forefindes, fordrer man ikke en saa stræng Iagttagelse af Enkelthederne, som ved Billeder af Mennesker, men nøjes med »*en utydelig, men dog skuffende Skiagraphi.*«

At det fornemmelig var en poetisk og ikke en realistisk Behandling, som blev Landskabet tildelt, ser man bedst af Digternes Beskrivelser (der er jo intet Kunstværk tilbage, som kan vejlede os i denne Henseende); jeg vil anfore et Sted af Theokritos's Idyller, som karakteristisk. Kyklopen erklærer sin Kærlighed til Galathea:

»*Lad du det blaalige Hav som det lyster, skumme mod Kysten,*
Sødere kan du i Hulen hos mig tilbringe din Aften.
Der findes Laurbærtræer og der gro de slanke Cypresser;
Der snor sig den mørke Vedbend og Ranken med søde Druer,
Der rinder den kølige Bæk, som det skovklædte Etna
Frem af sin lysende Sne, som Kvægning fra Himlen sender.«

I nogen Afstand fra Staden Epidauros laa Guden Asklepios's berømte Helligdom, omgiven af en Mængde Bygninger henhørende til hans Kultus, navnlig Bade og Sygehuse for dem, som søgte Helbredelse her; i selve Templet stod et udmærket Kunstværk, nemlig den kolossale Statue af Guden, som holdt sin Stav i højre Haand og den venstre hvilende paa Slangen, medens en Hund laa ved hans Fødder; denne Statue var udfort af Elbenfen med Haar og Skæg af Guld, et udmærket Arbejde af Billedhuggeren Thrasymedes. Foruden et pragtfuldt Theater var her ogsaa en rund Marmorbygning med Søjler i det Indre; i denne Bygning opbevaredes de Votivsojler og Indskrifter, som skænkedes af dem, der havde fundet Helbredelse ved Gudens Hjælp; baade Theatret og Rotunden var opført af Billedhuggeren Polykletos, og Rotunden var dekoreret af Maleren Pausias.

Plinius skriver: *Pausias levede i Sikyon, som i lang Tid var Malerkunstens Fædreland, og da Skaurus var Ædil, lod han alle Malerier bringe derfra til Rom; thi Staden havde den Gang en betydelig Gæld.*«

Ingen af Oldtidens Kunstnere bliver paa en saa direkte Maade rost for Dygtighed i Perspektiven som Maleren Pausias. Plinius skriver: *Pamphilos, Apelles's Lærer, skal ikke alene selv have udøvet Enkaustiken, men underviste ogsaa Pausias fra Sikyon deri, og han erhvervede allerførst Berømmelse i denne Kunstart. Pausias var en Søn af Bryetes, og i Begyndelsen ogsaa dennes Elev; han malede med Penselen Vægmalerier i Thespiæ, da nemlig Polygnotos's Malerier skulde opfriskes; men dette var til Skade for ham, da han her indlod sig paa en Retning af Kunsten, som ikke laa for ham.*«

Da Paussias's Kunst vel fornemmelig har været dekorativ, kan man ikke undre sig over, at han ikke magtede den Opgave, som her var stillet ham; thi Polygnotos's alvorlige og stiliserede Kompositioner har jo været vidt forskellige fra den Retning, som Pausias dyrkede. Han malede ogsaa Blomster, og hans Elskede var den skønne Kransebinderske Glykera, som bragte denne Kunst til en stor Fuldkommenhed, idet Pausias hjalp hende med Sammenstillingen af Blomsterne. Et Billede af hende, siddende i Færd med at binde en Krans, regnedes til Pausias's bedste Arbejder, det benævnedes »*Stephanopolis*« (Kransesælgersken) og blev købt af den rige Romer Lucullus for en stor Sum. Plinius siger endvidere, at Pausias var den første, som dekorerede Lofter *(lacunaria)*, og formodentlig er hans Studier efter Glykeras Blomster her komne ham til Nytte.

Pausanias skriver: »*I Nærheden af Asklepios's Tempel i Epidauros er en seværdig rund Bygning, Tholos, eller Kuppelen kaldet, og deri malede Pausias Eros, som bortkaster Bue og Pile og i Stedet derfor griber Lyren. Der findes ogsaa et andet Billede af Pausias, som forestiller Methe (den personificerede Drukkenskab), som drikker af en Glasskaal: man kan godt se af Fremstillingen, at Skaalen er af Glas; thi Krindens Ansigt ses derigennem.*« Plinius omtaler, at det før den Tid ikke var Skik at smykke Hvælvingerne paa denne Maade, og Kunstneren traadte jo ogsaa her frem paa et Gebet, som frembød mange Vanskeligheder, og hvor den blotte Iagttagelse af Naturen ikke længer var tilstrækkelig; der behøvedes hertil en bestemt Kendskab til Optikens Love, hvorfor det heller ikke er forunderligt, at Pausias roses for sine perspektiviske Fremstillinger. Han var saaledes den af Pamphilos's Elever, som bragte de mathematiske Studier til den største praktiske Anvendelse, og der kan ikke være Tvivl om, at han har fortjent den Benævnelse, som H. Brunn giver ham: »*Ein Meister in kunstmässigen Verkürzungen*«.

Plinius skriver fremdeles: »*Men Pausias har ogsaa malet store Tavler, saaledes Okseofferet, som man saa i Pompejus's Portikus; han har først opfundet dette Slags Maleri, og mange har efterlignet det; men ingen er kommen ham nær. Det mærkeligste er, at han, da han vilde fremstille hele Oksens Længde, ikke malede den set fra Siden, men med Hovedet fremad, dog saaledes, at dens fulde Længde alligevel faldt i Øjnene. Alle andre Malere giver ogsaa de Dele, som skal springe frem, en lys Farve og skygger det med sort; men Pausias har malet hele Oksen med sort Farve, og dog forstaaet at frembringe den naturlige Virkning, og det er i Sandhed en stor Kunst, saaledes paa en Flade at kunne faa de enkelte Dele til at blive fremstaaende*«.

H. Brunn skriver: »*Hier müssen wir es nun einem besonders günstigen Geschicke Dank wissen, das es uns ein Werk bewahrt hat, welches dem Alterthum ohne Widerrede das Verdienst sichert, die Kunst der Verkürzungen gekannt zu haben. Dieses Werk ist das Mosaik der Alexanderschlacht aus Pompei: das Pferd in der Mitte der Composition, welches von hinten gesehen wird, bildet das gerade Gegenstück zum Stier des Pausias. Wie aber dadurch auf der eine Seite der Ruhm dieses Künstlers als desjenigen gesichert wird, der es vermöge seiner wissenschaftlichen Bildung zuerst verstanden, ein solches Problem zum løsen, so gewinnen wir auf der andern Seite für jenes Mosaik einen bestimmten Berührungspunkt mit der Entwickelungsgeschichte der griechischen Malerei, indem wir jezt wenigstens nachzuweisen vermögen, wo und durch welche Mittel die Vorbedingungen für die Schöpfung dieses bis jetzt in der griechischen Malerei einzig darstehenden Werkes erfüllt waren. Ich will damit keineswegs behaupten, dass die Composition ein Werk der sikyonischen Schule sein müsse; wohl aber, dass so zu componieren erst möglich wurde, nachdem die Malerei, von Sikyon aus ihre theoretische und wissenschaftliche Durchbildung erhalten hatte.*«

Af andre Malerier fra Oldtiden, hvori saadanne stærke Forkortninger forekommer, har vi endnu enkelte tilbage; jeg vil her som Eksempel nævne det Billede, som findes paa en

Vægdekoration i Lukretius's Hus i Pompeji, og som forestiller Silén, den unge Bachus's Opdrager, kørende paa en Høstvogn trukken af Okser og fulgt af et bachantisk Optog. Silén har her Barnet paa Skødet og holder en Thyrsus i Haanden, en Kvinde løfter en Kurv med Druer op mod Vognen, og foran danser en skaldet Pan med sin Hyrdestav. Okserne gaar frem mod Tilskuerne i skraa Retning og ses i stærk Forkortning, ligesom Vognen; den perspektiviske Fremstilling af alle Enkeltheder er iøjnefaldende korrekt. Fig. 25. Tab. IV.

Det fremgaar af foranstaaende Beskrivelser, at Pausias maa betragtes som en Mester, der fuldkommen har forstaaet at behandle den Del af Perspektiven, som er nødvendig for en Maler; han lignede endvidere deri sin Lærer, at han ligesom denne uddannede dygtige Elever, hvoriblandt nævnes Malerne Aristolaos og Nikophanes.

Pamphilos's berømteste Elev var Oldtidens betydeligste Maler Apelles, en Søn af Pythios i Efesos; han skal have opnaaet den højeste Fuldkommenhed i Kunsten, ved at forene den joniske Skoles Ynde og blomstrende Kolorit med den sikyoniske Skoles videnskabelige Grundighed. Om denne Kunstner skriver Plinius saaledes: »*Alle Malere, som forhen har levet og endnu skulle fødes, overtræffes dog af Apelles fra Kos i den 112te Olympiade; thi han har alene udført flere Malerier end alle de foregaaende og har desuden forfattet Skrifter, som indeholder Anvisning til Udøvelsen af denne sin Kunst.*«

Tre Steder stredes om den Ære, at være Fødestedet for Oldtidens største Maler, nemlig Kolophon, Efesos og Kos; sandsynligvis har han været Kolophonier af Fødsel, har lært i Efesos hos en ellers ukendt Maler Ephoros og begyndt sin Virksomhed som Kunstner der, ligesom han senere atter opslog sin Bolig i denne Stad, men han har vistnok tillige haft en betydelig Virksomhed paa Øen Kos. Apelles var altsaa en moden Kunstner, da han drog den lange Vej til Sikyon for at lære Pamphilos's videnskabelige Fremgangsmaade; det har maaske ogsaa til Dels været som Medhjælper, at han har arbejdet hos denne Kunstner, i det mindste fortælles det, at han der sammen med Melanthios udførte et Billede af Tyrannen Aristratos. Da Plinius nu fortæller, at Apelles flere Gange malede Kong Philip af Makedonien, maa man formode, at han fra Sikyon er rejst til dette Land, hvor da den store Kunstners fortrolige Forhold til den unge Alexander er begyndt. Som bekendt var Apelles den eneste Maler, som Alexander den Store tillod at portrættere sig, og han malede mange Billeder af Herskeren i senere Aar, fordetmeste i en stiliseret Komposition. Især berømmes det Maleri, som blev opbevaret i Artemis's Tempel i Efesos; herpaa var Alexander fremstillet som Guddom holdende Lynet i Haanden, et Billede, som regnedes til Helligdommens berømteste Kostbarheder; det beundredes især for den skuffende maleriske Virkning, fornemmelig den perspektivisk forkortede Arm og Lynstraalerne, der ligesom syntes at fare ud fra Tavlen.

I Rom fandtes noget senere to tilsvarende Malerier af Apelles; det ene forestillede »*Alexander med Kastor og Pollux*«; bagved disse saa man en Sejersgudinde. Det andet Billede forestillede »*Krigen*«; denne Figur havde Hænderne bundne paa Ryggen, medens Alexander stod triumferende paa sin Stridsvogn, begge Malerier lod Augustus opstille paa Forum.

Jeg vil her anføre nogle Bemærkninger i Alexanders Levnetsbeskrivelse af Plutarchos, han skriver saaledes: »*Lysippos's Billedstøtter viser bedst hans Udseende, og denne Billedhugger var ogsaa den eneste, han lod sig afbilde af; thi det, som mange Efterfølgere og flere af hans Venner fornemmelig efterlignede, den Maade, hvorpaa han strakte sin Hals, der havde en Bøjning til Venstre, og Bevægeligheden i hans Øjne, blev nøjagtigst gengivet af denne Kunstner . . . . . Maleren Apelles, der fremstillede ham med Lynet i Haanden, gengav ikke hans Hudfarve rigtig, men gjorde den altfor mørk, ja næsten brunagtig, uagtet den i Virkeligheden, efter hvad man fortæller, var meget lys med en Hvidhed, der spillede i det rødlige, især paa Brystet og i Ansigtet.*«

Disse Bemærkninger forekommer mig at have Interesse derved, at det synes at fremgaa deraf, at Apelles ved det ovennævnte Maleri har anvendt en Lazur, formodentlig for at bringe stærkere Virkning i Lynstraalerne, ligesom det viser, at man paa den Tid stillede Fordringer til en realistisk Gengivelse af Naturen.

Af Apelles's større Kompositioner vil jeg fremhæve et Maleri, der omtales som »*Bronte, Astrape og Karaunobolia*«, det var en symbolsk Personifikation af Tordenvejrets frygtindgydende Vælde; endvidere »*Arthemis blandt sine Jomfruer*« og »*Bagtalelsen*« et Billede med en Mængde allegoriske Figurer. Det sidste Maleri blev meget omtalt i Oldtiden, og beskrives af Lukianos paa følgende Maade: »*Til Højre sidder en Mand med store Øren, han ligner Midas og rækker Haanden ud imod Bagtalelsens Dæmon; ved Siden staar to Kvindeskikkelser, nemlig Uvidenheden og Mistænksomheden. Fra den anden Side kommer Dæmonen, en prægtig og skøn Kvinde, som dog har et Udtryk af Lidenskab og Vrede, og som i sin venstre Haand holder en brændende Fakkel, medens hun med den højre slæber en Yngling ved Haarene; denne løfter bedende sine Hænder mod Himlen og synes at anraabe Guderne. Endvidere ser man en bleg vanskabt Mand med skarpt Blik og ligesom udtæret af Sygdom; han forestiller Misundelsen. To Kvinder følger bagefter Dæmonen, det er Listen og Skuffelsen, og i Baggrunden ses en sørgelig Skikkelse med sorte sønderrevne Klæder, det er Angeren, som vender sig grædende og ser skamfuld paa Sandheden, der nu træder frem.*«

Denne Komposition vakte ikke alene stor Opsigt i Oldtiden, men dens Beskrivelse foranledigede betydelige Kunstnere i den nyere Tid til at efterligne den, saaledes Botticelli og Albrecht Dürer.

Den fremtrædende Karakter i Apelles's Værker betegnes i Almindelighed saaledes: han forstod at forene en videnskabelig Strænghed med den uforligneligste Ynde, en nøjagtig Tegning med en blød Modellering, et ualmindeligt Liv med en tro Natursandhed, og han frembragte derved den store Virkning, hvorfor han prises højt af alle den senere Oldtids Forfattere og Digtere. I intet af hans talrige Arbejder var disse Egenskaber saaledes forenede, som i Maleriet »*Aphrodite anadyomene*«, Kærlighedsgudinden, der stiger op af Havet vridende Skummet af sit Haar, og intet andet Billede naaede en saadan Berømmelse i Oldtiden. Det blev udført til Asklepios's Tempel paa Kos, men førtes senere af Augustus til Rom, hvor det opbevaredes i Cæsars Tempel, men var dog allerede ødelagt paa Neros Tid. Man maa dog ikke tænke sig dette Kunstværk, som kun fremstillende en enkelt Figur; Gudinden har ganske sikkert været omgivet af de underordnede Væsner, hvormed Oldtiden befolkede Havet, som Tritoner og Nereider, saaledes at hun viste sig som i et Triumftog; man finder jo i Oldtidskunsten Aphrodite afbildet, staaende i en Muslingeskal trukken af Svaner eller af flyvende Duer, omgiven af Amoriner ridende paa Delphiner, og Apelles's berømte Komposition har vistnok ikke været mindre rig.

Om et Billede af Aphrodite synger Anakreon saaledes:

»*Se hun svæver ind mod Stranden,*
Lig den hvide Blomst paa Søen,
Over Vandets milde Flade;
Og, med Legemet i Havet,
Voven selv hun skyder fra sig.
Over Barmens fine Rødme,
Neden for den bløde Nakke,
Skære sig de store Bølger.
Som en Lilje, tæt omslynget
Af Violer, skinner Kypris
I de stille Vovers Fure.

Over Sølverfladen ride
Lystigt paa Delphiner muntre,
Himerøs og Eros sammen,
Smilende ad Støvets Planer.
Kor af Fiske, som sig bugte,
Voltigere frem i Bølgen,
Gøglende omkring Kythera,
Hvor hun svømmer hen og smiler.«
Efter Mejsling.

Digteren Antipatros fra Sidon forfattede et Epigram om Apelles's Kunstværk; det lyder saaledes:

»*Denne Kypris, som nys opdukked' af Havet, sin Moder,*
Dette apelliske Kunsts vigtige Arbejde see!
Hvor hun i Hovedets Haar, som af Vandet er dryppende, griber
Fat med Haanden, og Skum trykker af flettede Lok:
Nu imellem sig selv Athene og Hera vel sige
Aldrig mere vi med dig strider om Skønhedens Pris«.

Digteren Leonidas fra Tarent besynger ogsaa Apelles's Værk:

»*Da Aphrodite flygtede fra Moderens Skød,*
Bedækket med Havets Skum, det livligt brusende
Skuede Apelles hendes Skønheds fulde Ynde,
Og i besjælet Form han fremstilled' hende levende.
Med den fine Haand, hun Haarets Lokker ryster,
Af Øjnene udstraaler Længslers blide Lys.
Brystet hæver sig svagt, Blomstringens Budskab.
Selv Athene og Zeus's ophøjede Hustru sagde:
O Zeus, vi bukke under i denne ulige Strid!«

Plinius skriver saaledes: »*De kunstforstandige foretrække et Maleri, hvorpaa han afbildede Kong Antigonos i Rustning og til Hest, fremfor alle hans øvrige Malerier. Ligeledes malede han Diana imellem hendes Tjenerinder, et Maleri, i hvilket han synes at have overtruffet selve Homer i Skildringen af denne Scene.*«

Af mindre omfattende Værker nævnes et Billede af Hærføreren Kleitos, som til Hest iler til Kampen, idet en Svend rækker ham Hjælmen; endvidere ovennævnte Billede af Kong Antigonos, der havde mistet sit ene Øje, hvorfor Apelles havde fremstillet ham set noget fra Siden (i perspektivisk Forkortning), saaledes at man ikke opdagede denne Mangel. Man kan ikke forlade Betragtningen af denne Kunstners Værker uden at tænke paa den berømte tredelte Linie, som han udførte i Væddestrid med den anden store samtidige Maler Protogenes fra Rhodos, og som Plinius endnu til sin Tid saa i Rom; heller ikke maa man forglemme Sagnet om, at han daglig anvendte en vis Tid til Øvelse med at trække fine Linier, hvilket har givet ham Anledning til det Valgsprog, som er tillagt ham: »*Nulla dies sine linea*« (ingen Dag bør gaa, uden at man har udrettet noget nyttigt). Dette kunde maaske synes lidt mistænkeligt med Hensyn til en saa stor og virksom Kunstner, naar man ikke vidste, at han var uddannet i den videnskabelige Skole i Sikyon, hvor Tegningen spillede en saa stor Rolle, og at man under denne Trækken Linier muligvis kunde tænke sig Øvelser i Nøjagtigheds Tegning, for Eksempel Perspektiv.

Om Fremkomsten af ovennævnte Linie fortælles saaledes: Da Apelles besøgte Maleren Protogenes, traf han først kun dennes Opvarterinde, og da hun spurgte, hvem den fremmede var, vilde han ikke sige sit Navn, men tog blot en Pensel og trak en fin Linie paa en Tavle, som just stod tilberedt i Værkstedet, og da nu Protogenes kom hjem, erkendte

han straks, at kun Apelles kunde have udført dette; men han delte dog dennes Linie med en endnu finere af en anden Farve, hvorpaa han atter gik bort. Da kom Apelles tilbage og trak den tredje endnu finere Linie, hvorefter Protogenes erklærede sig overvunden, og de to store Mestre sluttede Venskab. Og da Apelles derpaa erfarede, at den udmærkede rhodiske Kunstner maatte sælge sine Arbejder til lave Priser af Mangel paa Anerkendelse, købte han et nylig fuldført Billede af Protogenes, betalte en høj Pris derfor og lod udsprede det Rygte, at han agtede at købe flere for at sælge dem som sine egne, hvorved Rhodierne blev opmærksomme paa deres egen fortræffelige Maler og derefter betalte ham bedre.

Plinius siger, at Apelles beundrede Melanthios i »*Dispositionen*« og Asklepiodoros i »*Symmetrien*«; den sidste Betegnelse bliver sædvanligt henført til Harmoni i Proportionerne, forsaavidt den bestemmer visse Love for Størrelsesforholdet af Delene til det Hele i en og samme Figur. Men hvor det i et Maleri handler om Sammenstillingen af flere Figurer, kan man ogsaa betegne Symmetri som Størrelsesforholdet af de forskellige Figurer til hverandre, og saaledes synes Plinius at gøre det med Hensyn til Asklepiodoros, idet han forklarer den latinske Oversættelse »mensura« som Forholdet i de forskellige Genstandes Afstand fra hinanden. Men baade Dispositionen og Symmetrien maa henføres under det, som vi i det nuværende Kunstsprog forstaa ved Kompositionen, det vil sige Fordelingen paa Billedfladen af de forskellige Figurer, baade efter deres Karakter og Handling, og efter deres Størrelse, altsaa Anordningen af de forskellige Dele og deres Forbindelse til et harmonisk Hele, og det er indlysende, at dette ikke kan ske uden Kendskab til Perspektiven. Apelles stod paa den maleriske Tekniks øverste Højde, som den var opnaaelig hos Grækerne; han overgik alle andre Malere i den plastiske Modellering, i Udtryk og i Ynde; alle Oldtidens Skribenter strømme over af Begejstring for hans dejlige Kvindeskikkelser. At han ansaa den theoretiske Forberedelse for at have stor Betydning, viste han ved at udarbejde to Skrifter med Regler for Malerkunstens Udøvelse til Brug for sin Elev Perseus; disse kendtes endnu til Plinius's Tid, og denne siger, at Apelles alene derved har gavnet Kunsten mere end alle de andre Malere.

Apelles betragtes som den græske Malerkunsts største Mester, hvem Oldtiden tilkendte Prisen for Figurernes Elegance og Ynde, men hvis store Berømmelse tillige blev grundfæstet ved hans alvorlige videnskabelige Studier.

Foruden det meget berømte Billede i Asklepios's Tempel, omtales et andet, som var ufuldendt; man maa da antage, at Døden har overrasket Apelles, da han paa Øen Kos var i Færd med at male den af Havet opstigende Gudinde paany; thi af denne var kun Hovedet og Halsen færdige, men dette Parti var saa overordentlig dejligt udført, at ingen Maler vovede at fuldføre det paabegyndte Mesterværk. Til dette Billede gør Cicero i sine Skrifter mange Hentydninger, hvoraf jeg her vil anføre nogle. I Afhandlingen »*Divination*« skriver han saaledes: »*Farver, som tilfældig sprøjtes ud over en Tavle, kunne undertiden frembringe Lighed med Ansigtstræk; men du tror dog vel ikke, at man ved en saadan tilfældig Anbringelse af Farver, kan frembringe en Skønhed, som den koiske Venus's.*«

I Afhandlingen »*Om Gudernes Væsen*« læser man: »*Jeg mærker, at du strider for den Antagelse, at Guderne har en vis ydre Tilsyneladelse, som dog ikke har noget fast eller legemligt ved sig, men er let og gennemsigtig. Man maa vel da sige, ligesom om den koiske Venus: dette er intet virkeligt Legeme, men kun noget, som ligner et Legeme, heller ikke er denne Blanding af Hvidt og Rødt virkeligt Blod, men kun noget, som ligner Blod.*«

I Skriftet »*Om Pligterne*« omtaler Cicero Filosofen Panætius og siger: »*Publius Rufus, der havde været en af Panætius's Tilhørere, sagde, at ligesom der ikke var nogen Maler,*

der turde fuldføre den koiske Venus, som Apelles havde efterladt ufuldendt, fordi den Skønhed, Ansigtet havde, tilintetgjorde alt Haab om at kunne efterligne den i det øvrige Legeme, saaledes var det ogsaa gaaet med en af Panætius ikke fuldført Afhandling, der var ingen, som vilde tilsætte noget formedelst Skriftets Fortræffelighed.«

Om de store Kunstneres Betydning for Samtiden og de Fordringer, som man stillede til Kunstværkerne, giver følgende Bemærkninger af Plutarchos et godt Begreb.

»En Gang, da Megabyzos (den øverste Præst ved Artemistemplet) besøgte Apelles i Værkstedet, gav han sig til at tale om Omridset, Skyggerne og lignende Ting; men da sagde Apelles: ser du den Dreng, som river Farver derhenne? saalænge du tav stille, betragtede han dig med Beundring; men nu ler han, da du taler om Ting, som du slet ikke har lært eller forstaar.« . . . .

»Paa Alexanders Tid levede Maleren Apelles og Billedhuggeren Lysippos; den første malede Alexander med Lynet i Haanden, og dette Billede var saa fortræffeligt og udtryksfuldt, at man sagde: Philips Alexander er uovervindelig og Apelles's er uforlignelig. Lyssippos var den første, der udførte en Statue af Alexander med det mod Himlen vendte Ansigt, og herpaa satte man den meget passende Indskrift·

»Mod Himlen skuer Helten af Bronce og synes at juble: Jordens mægtige Hersker er jeg, Zeus er Olympens!« . . . .

Alexander udstedte den Befaling, at ingen andre end denne Lysippos maatte udføre Billedstøtter af ham; thi denne Kunstner var den eneste, der forstod at give Alexanders Billede et Udtryk, der svarede til Herskerens store Egenskaber, idet de andre kun søgte at efterligne Halsens svage Bøjning og det venlige i Øjnene; men forglemte derover de mandige Træk, der forkyndte hans Løvemod.«

Det vil fremgaa af disse Undersøgelser, at man i Oldtiden betragtede Apelles som en Kunstner, der var i Besiddelse af al den videnskabelige Dannelse, som var nødvendig for at hævde hans fremragende Stilling blandt hans Samtidige; at de nyere Forskere er komne til det samme Resultat, ses af følgende Bemærkninger af H. Brunn: *»Wenn wir nun bedenken, welchen Werth Pamphilos auf den Unterricht im Zeichnen legte, so lässt sich in den ununterbrochenen täglichen Uebungen des Apelles der Einfluss des Lehrers nicht verkennen. Hören wir das Lob der Verkürzung am Arme Alexanders, so werden wir uns erinnern, dass das berühmteste Meisterstück einer Verkürzung einen Mitschüler des Apelles, den Pausias, zum Urheber hatte . . . . Finden wir demnach bei beiden Schülern des Pamphilos durchaus analoge Bestrebungen, so dürfen wir diese Erscheinung auf die Gemeinsamkeit der Lehre zurückzuführen nicht weiter Anstand nehmen. Den Beweis aber dafür, dass Apelles der theoretischen Belehrung einen hohen Werth beilegte, hat er selbst endlich dadurch geliefert, dass er es nicht verschmähte, Bücher über die Kunst für seinen Schüler Perseus zu schreiben. Apelles erscheint demnach als ein würdiger Genosse der durch Gründlichkeit und Solidität des Wissens vor allen ausgezeichneten Kunstschule von Sikyon.«*

Man kan ikke her forbigaa Alexander den Stores Arkitekt Dinokrates, om hvem Plutarchos skriver: *»Han var en Kunstner, der ikke vilde det bekvemme eller almindelige, men bestandig vendte sit Sind og sine Planer mod det Store og Vældige, til hvis Udførelse behøvedes kongelige Midler.«*

Dinokrates ledede den pragtfulde Genopførelse af det afbrændte Tempel for Gudinden Artemis i Efesos; han udarbejdede Planen for Anlægget af Staden Alexandria, og fremsatte Forslaget til det gigantiske Foretagende, at omdanne hele Forbjærget Athos til en siddende Statue af Alexander, og det er indlysende, at Projekter af et saadant Omfang ikke kan være udført uden et betydeligt Kendskab til Geometri og Perspektiv.

Naar man skulde vente at finde Perspektiven korrekt anvendt i Maleriet, maatte det vel nærmest være i Arbejderne af de Kunstnere, som roses for Omhu ved Udførelsen af Bitingene i Kompositionen, og en saadan Mand var Maleren Protogenes. Efter Beretningerne fra Oldtidens Skribenter kommer Protogenes til at staa for os som en romantisk Skikkelse; han skal være født paa Kysten af Karien, lige for Øen Rhodos, hvilket Gebet stod under Rhodiernes Overherredømme; men han levede og arbejdede hele sin Tid i Staden Rhodos. Her maa tidligt have været en bekendt Malerskole; thi allerede i Slutningen af det sjette Aarhundrede f. Kr. synger Anakreon:

»*Nu velan, du bedste Maler!*
I Rhodisk Kunst en Mester!
Mal mig, som jeg nu dikterer,
Mal min Pige, som er borte!
. . . .

Det var især paa Alexander den Stores Tid, at Rhodos tog et stærkt Opsving og blev berømt ved sin udbredte Handel og store Sømagt; paa den Tid havde Staden ogsaa en betydelig Kunstskole. Plinius skriver: »*Tilligemed Apelles og Aristides blomstrede ogsaa Protogenes; hans Fædreland var Kaunos, Sædet for en Stamme, som var underkastet Rhodierne. Den højeste Fattigdom i Begyndelsen af hans Løbebane tilligemed den højeste Stræben i Kunstens Tjeneste, maa forklare os hans ringe Frugtbarhed.*«

Protogenes henlevede altsaa sin Ungdom i fattige Kaar, og efter Plinius skal han indtil sit halvtredsindstyvende Aar have ernæret sig ved at dekorere Skibe; da hans Lærer ikke bliver nævnet, antages det, at han paa Grund af Fattigdom har maattet uddanne sig ved Selvstudium. Alle roser den overordentlige Troskab, hvormed han gengav Naturen; Qvintilianus skriver: at med Hensyn til omhyggelig Behandling kan ingen gøre ham Rangen stridig, og Petronius siger: »*Man kan ikke uden Gysen betragte hans Studier, der med Hensyn til Sandheden kappes med Naturen selv.*«

I »Geschichte der griechischen Künstler« skriver H. Brunn: ». . . . . . *Genug, alles drängt uns zu der Ansicht, dass bei Protogenes, wie bei Apelles, das hohe Verdienst nicht sowohl in dem geistigen und poetischen Gehalte, als in der vollendeten künstlerischen Durchführung ihrer Werke zu suchen sei, welche die Illusion bis zur höchsten Spitze getrieben hatte.*«

Det fortælles, at Protogenes gennemmalede sine Billeder idetmindste fire Gange for at undgaa Faren for Beskadigelse; thi dersom den øverste Farve skulde gaa bort, vilde de underste Lag kunde træde i Stedet derfor; han arbejdede indtil syv Aar paa et eneste Maleri, og var saa optagen af sit Arbejde, at han kun levede af fugtige Lupiner, saalænge han havde et stort Værk for, da han ikke ved for megen velsmagende Føde vilde sløve sin Aand.

Med hvilken Iver denne Kunstner arbejdede, ses af Fortællingen om hans Forhold til Kong Demetrios; da nemlig denne, som kaldtes Staderobreren, belejrede Rhodos, havde Protogenes sit Værksted i Forstaden, og blev derved indesluttet af Belejringshæren, desuagtet malede han ufortrøden, indtil Kongen lod ham kalde og spurgte, hvor han turde vove at opholde sig udenfor Muren, hvortil Protogenes svarede, at han jo nok vidste, at Kongen førte Krig med Rhodierne, men at han ikke troede, han førte Krig mod Kunsten. Demetrios lod derefter Protogenes's Bolig omgive med en Vagt, for at han kunde arbejde uforstyrret, og han kom ofte for at besøge den store Mester. Paa den Tid udførte Protogenes et af sine berømteste Værker »*Den hvilende Satyr*«, der fik Tilnavnet »*Den un-*

der Sværdene udførte«; men hans Hovedværk var dog et Maleri, som forestillede »*Jalysos*«, en Heros, der betragtedes som Grundlægger for Staden af samme Navn; han var afbildet som Jæger, og hans Hund omtales især som en ypperlig Fremstilling. Dette Billede var helliget Dionysostemplet, og da denne Bygning laa paa det Sted af Staden, hvor den var lettest angribelig, ophævede Demetrios Belejringen af Frygt for at det berømte Kunstværk ved Angrebet skulde gaa til Grunde. Plutarchos fortæller, at Rhodierne sendte et Gesandtskab til Demetrios, for at bede ham om at skaane dette Maleri, og at han beredvillig svarede: »*at han hellere vilde brænde sin Faders Billede, end et med saa stor Umage gennemført Kunstværk.*« Endnu til Ciceros Tid fandtes Maleriet paa sin Plads, men det blev senere ført til Rom, hvor Plinius saa det i Fredenstempel; her brændte det under Commodus.

Ogsaa i Maleriet med Satyren blev Biværket meget beundret; saaledes fortæller Strabo, at Protogenes paa den Søjle, hvortil Figuren støttede sig, havde malet en Agerhøne, der var saa udmærket, at den drog hele Opmærksomheden til sig, saa at man derover rent glemte at se paa Hovedfiguren, hvorfor Kunstneren ansøgte Forstanderne for Helligdommen (Dionysostemplet) om Tilladelse til at udviske den forstyrrende Fugl; dette omtales ogsaa af Eustathius.

Et andet berømt Maleri af Protogenes fandtes i Pinakotheket ved Propylæerne i Athen; herom skriver Plinius: »*Da Protogenes i Athen malede det berømte Billede med Paralos og Hammonias, hvilket af nogle kaldes Nausika, anbragte han blandt det Biværk, som Malerne kalder »Parerga«, nogle smaa Langskibe, for at tydeliggøre, fra hvilken ringe Begyndelse hans Værker var naaet til Berømmelsens højeste Tinde*«. Paralos var en attisk Heros, hvem man tillagde Opfindelsen af Langskibene, og et af Statens Skibe, der var bestemt til hellige Sendelser, bar dette Navn, Hammonias var Navnet paa et lignende Skib, og naar man tænker sig Paralos fremstillet som Sømand (lignende Odysseus) og Hammonias personificeret som en Kvinde, kan man nok forstaa, at Hoben kunde opfatte Fremstillingen som »Odysseus og Nausika.« Athens store Komediedigter Aristophanes omtaler i »*Fuglene*«, et hurtigsejlende Skib, som hedder Paralos; ogsaa Cicero nævner dette. Som Biværk i ovennævnte Maleri havde Protogenes altsaa anbragt nogle smaa Krigsskibe, formodentlig i Baggrunden, og dette tyder jo paa en perspektivisk Anordning; i det pompejanske Dekorationsmaleri findes Fremstillinger af saadanne Skibe (Fig. 25 b Pag. 69), som vel er løst udførte, men dog viser en rigtig Forstaaelse af Perspektiven, fornemmelig af Horisontens Betydning (A-B). Blandt Protogenes Malerier nævnes »*Kydippe*«, Jalysos's Moder, »*Tlepolemos*«, Rhodiernes Anfører i den trojanske Krig, »*Kong Antigonos*«, »*Aristoteles Moder*«, »Digteren Philiskos« en Athlet samt »*Alexander og Pan*«; endvidere udførte han Skulpturarbejder i Bronce, Plinius nævner »*Krigere, Jægere og Offrende*«.

Hvad angaar Maleriet »Alexander og Pan«, da har man formodet, at Protogenes her kan have fremstillet Kongen paa Toget til Indien som en Dionysos og derfor givet ham Pan til Vaabendrager, ligesom Apelles omtrent paa samme Tid fremstillede Alexander som Zeus med Lynet i Haanden.

Protogenes havde fast Bopæl i Staden Rhodos; men det er dog sandsynligt, at han har udført de Værker, som fandtes i Athen paa selve Stedet; han kan da der have gjort Bekendtskab med Aristoteles, som skal have raadet ham til at male Alexander, og som opholdt sig i denne Stad fra 334 til 322; Forbindelsen med den berømte Lærde er da et Bevis paa den store Anseelse, som Kunstneren havde erhvervet sig.

Af Suidas erfare vi, at Protogenes ogsaa optraadte som Theoretiker og forfattede to Afhandlinger om Kunsten; at han tillige har været en dygtig Tegner, frem-

gaar af hans Væddestrid med Apelles angaaende de berømte Linier; thi denne fordrede jo en stor Sikkerhed i Haanden, som vanskeligt erhverves uden igennem eksakte Tegneøvelser.

I »Jahrbuch des k. k. archäologiske Institut« Berlin 1903 skriver J. Six, at Undersøgelsen af Plinius's Beskrivelse lærer os, at Nealkes's Kunst har været blød og sart; men at Protogenes's Malerier manglede disse Egenskaber. Hvad Nealkes angaar, maa man først og fremmest tænke paa den Venus, hvorom Plinius beretter; men det kan vel ogsaa passe paa Søslaget paa Nilen. Efter en Sammenligning med de hollandske Sømalerier skriver han: »*Freilich werden die Segel und Taue in einer antiken Seeschlacht kaum dieselbe Bedeutung gehabt haben und fehlte der Pulverdampf gänzlich, aber die Ausdehnung des Vorwurfs hat wahrscheinlich auch kleine Menschenfigürchen verlangt*«.

Han mener, at Karakteristiken af den store rhodiske Malers Arbejder passer ganske med Karakteren af den rhodiske Skulptur (Laokoon, Den farnesiske Tyr, m. m.) og med de senere pergameniske Værker, som er nær beslægtede med de rhodiske. Derefter siger han: »*In jeglicher Zeit hat die griechische Malerei, wo es not tat, neben der lebenden Natur einer Altar, ein Grab, ein Haus, ein Schiff darzustellen gewuszt, das man vielleicht ein Parergon (Biting) nennen könnte, aber es haben, soviel wir aus unseren Quellen erkennen können, die Parerga erst mit Protogenes angefangen eine eigene Bedeutung zu gewinnen. Für die kleinen Kriegsschiffe im Beiwerk (»parvolas navis longas in iis quae pictores parerga appellant« Plin.), wird man vergeblich eine Analogie in älterer Kunst suchen. Wen die Linienperspektive mit Agatharchos ihren, sei es auch bescheidenen Anfang nimmt, so scheint die Verkleinerung ganzer Gegenstände durch die Distanz zuerst von Protogenes in der Malerei eingeführt zu sein. Auch im späteren Relief, dem sogen. alexandrinischen, finden wir diese Art Perspektive wieder, und auch das andere berühmte Parergon des Protogenes ist ganz im Geist dieses Reliefs gedacht, das Rebhuhn meine ich auf der Säule, wodurch das Werk, der Satyr, zum Beiwerk zu werden drohte.*«

Forfatteren sammenligner til Slutning Protogenes med Michelangelo, der ligesom den rhodiske Kunstner gjorde grundige Studier efter Naturen, og lige saa vist som Michelangelo udførte den anatomiske og perspektiviske Tegning med Sikkerhed, lige saa sandsynligt er det, at Protogenes, der jo viste den yderste Strænghed i at gengive Naturen, ogsaa har haft Blik for de perspektiviske Virkninger.

Protogenes's Arbejder blev i Oldtiden stillet ved Siden af det bedste, og selv Apelles beundrede hans Jalysos; men det var først, efter at denne store Kunstner havde købt et af Protogenes's Billeder til en høj Pris og udbredt hans Ros, at Mængden fik Øjnene op for hans Betydning. Om storladen Komposition eller bevæget Handling var der dog ikke Tale ved denne Kunstners Arbejder, saameget mere som Fremstillingen kun drejede sig om en eller faa Figurer, og disses Stillinger altid var rolige, som ved den hvilende Satyr eller den eftertænkende Digter; hans Fortjeneste beroede altsaa ikke saa meget paa Værkets aandelige Indhold, som paa den fuldendte kunstneriske Gennemførelse og den store Illusion.

Af alle Beretninger fra Oldtiden ser man, at Protogenes har været en Kunstner af overordentlig Berømthed, og at han tillige har været en beskeden Mand, der ikke har forstaaet at gøre sig gældende, da først hans ligesaa berømte Kunstbroder maatte trække ham frem; han har maaske ogsaa nok været lidt af en Særling, hvilket Historien om Lupinerne synes at tyde paa; i ethvert Tilfælde lader det til, at han har levet tilbagetrukken, ganske optagen af sin Kunst. Han maa tillige have været en modig Mand, da han ikke lod sig bevæge af Faren og Krigslarmen til at forlade sit Arbejde midt i

den fjendtlige Lejr, hvor det uden Tvivl har regnet med Pile og Stene, udkastede fra Krigsmaskinerne paa Stadmuren.

I Afhandlingen »Brutus«, hvori Cicero omtaler de græske og romerske Talere, skriver han i 18. Kap. saaledes: »*Zeuxis, Polygnotos og Timanthes, som ikke brugte mere end fire Farver, roses især for Tegning og Omridsets Skønhed; men hos Ætion, Nikomachos, Protogenes og Apelles er alt fuldkomment.*«

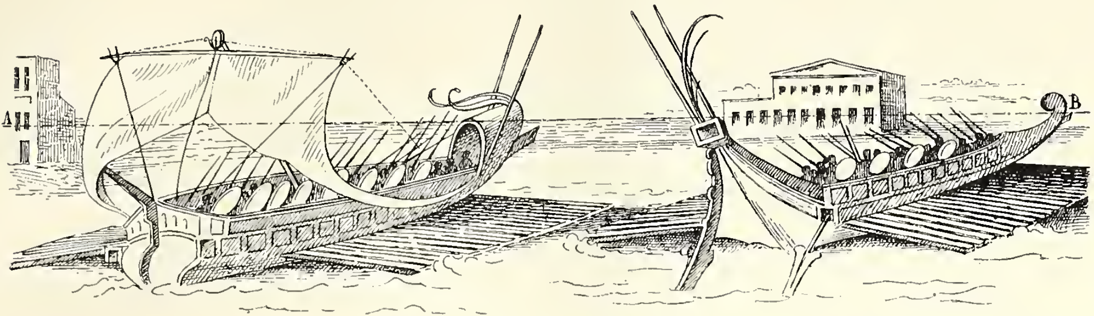


Fig. 25 b. Antike Skibe, Vægmaleri fra Pompej.

VII.

KUNSTEN EFTER ALEXANDER DEN STORES TID.

I den foregaaende Tidsperiode fra Perikles til Alexander den Store havde den græske Kunst naaet sin største Udvikling i den storladne og ædle Stil; men da Alexander havde erobret Asien, og den orientalske Indflydelse begyndte at gjøre sig gældende, gik man videre, og den høje Alvor fra tidligere Dage passede nu ikke mere til den herskende Aand og tiltagende Luksus. Uagtet den alexandrinske Tid paa en vis Maade gav Kunsten sin højeste Udvikling, ved at forbinde det livlige og sirlige med det ædle og storladne, saa lagdes dog derved Spiren til Overdrivelser; thi nu var det Hang til det pragtfulde og usædvanlige, som ledede det græske Folk og greb ind i alle Forhold, saaledes ogsaa i Kunstens Frembringelser, som maatte taale at blive overlæsset med Prydelser, hvor der før havde hersket Simpelhed; ogsaa med Hensyn til det maleriske søgtes nu den stærkeste Effekt.

Til denne Periode henføres Maleren Antiphilos, som skal være født i Ægypten og havde sin Virksomhed ved de første Ptolemæers Hof; han var en Elev af Ktesidemos og bliver rost for den maleriske Virkning, han forstod at frembringe i sine Billeder. Af hans Værker fremhæves »*Hesione*«, som kaldes herlig; »*Alexander og Philip med Athene*«, samt »*Hippolytos forskrækket af Tyren*«.

Plinius skriver: »*Antiphilos bliver rost formedelst Maleriet med Drengen, som puster*

til Ilden, hvorved der udbredes en stærk Lysning over Drengens Ansigt og over det skønne Hus;« dette Billede synes altsaa til Dels at have været et Arkitekturmaleri. Qvintilianus roser Antiphilos for Lethed i Opfattelsen og Mangesidighed i Valget, idet han malede baade Portrætter, mythologiske Fremstillinger, Genrebilleder og Karikaturer.

»*Hipolytos*« beskrives i en senere Tid af Philostratos paa følgende Maade: »*Man ser et Spand Heste, som farer fra hinanden, forskrækket af en mægtig mørk Tyr, endvidere en knust Vogn, en Vognstyrer, som er nedstyrtet og udaandende, Ledsagere til Hest, som sprænge i forskellige Retninger; i Baggrunden fremstilles den sørgende Natur, nemlig bedrøvede Bjærgnymfer, Drenge med Blomsterkranse og Kildenymfer, som presse Vand ud af deres Bryster, og hertil kommer selve Omgivelserne, som viser Havet, Enge, Kilder og Klipper.*«

»*Hesione*« beskrives saaledes: »*Her se vi et vældigt Søuhyre, som sætter Havet i Bevægelse, og en værgeløs Jomfru, som er lænket til Klipperne; men hendes Redningsmand staar allerede paa Strandbredden, og spænder atter sin Bue: i Baggrunden ser man Staden, hvis Mure er fulde af Mennesker, som i den mest levende Bevægelse løfter Hænderne imod Himlen.*«

Det ses heraf, at disse Kompositioner behandler et Stof fuldt af Liv og Bevægelse, uden Tvivl med perspektivisk Anordning, og med en stærk Lyseffekt; det siges jo ogsaa, at Antiphilos forstod ved livlig Opfattelse og malerisk Virkning at give sine Malerier stor Tiltrækning. Plinius skriver: »*Endvidere malede han et Uldspinderi, og der saa man alle Kvinderne spinde meget hurtig: han malede ogsaa Kong Ptolemæus paa Jagt; men hans Satyr med Panserskindet var dog hans berømteste Maleri,*« en vis Realisme synes at have været fremtrædende i denne Malers Arbejder.

Maleren Theon fra Samos tillægger man de samme Egenskaber som Antiphilos, han blev især berømt ved sit Maleri »*Den Sværtbevæbnede*«; dette Billede beskrives af Qvintilianus paa følgende Maade: »*Livskraftig og fuld af Mod, ja som besat af Ares, vil han styrte sig ind i Kampen; han har kastet Skjoldet for sig og svinger det dragne Sværd; Kampbegær lyser ud af hans Øjne, hans Holdning er truende og man ser tydelig, at han ingen Fjende vil spare.*« Det fortælles endvidere, at dette Maleri blev udstillet for den forsamlede Folkemængde, og ved den Lejlighed lod Theon det tilhylle og skjulte nogle Medhjælpere bagved, som blæste et gennemtrængende Angrebssignal, idet Tæppet faldt; herved forhøjedes Illusionen betydelig, og det syntes, som om Krigeren styrtede rasende frem mod de forfærdede Tilskuere. Blandt hans øvrige Arbejder nævnes et Billede af Sangeren Thamyras, som udfordrede Muserne til en Væddestrid, og da han blev besejret, mistede Synet til Straf; endvidere omtales »*Orestes's Modermord*«, hvor man ikke alene saa selve Drabet fremstillet, men ogsaa de fremstormende Furier, der truede Orestes med Vanvid; heraf ser man, at Theons Motiver ligeledes var bestemt til at sætte Beskuerens Fantasi i den højeste Spænding.

Paa Alexanders Tid eller lidt derefter levede Kunstnerinden Helena, som mærkeligt nok har udført et at Oldtidens berømteste Slagmalerier; hun var en Datter af Timon, bosiddende i Ægypten, og det fortælles, at hun skal have udført et Billede, som forestillede en Episode af Slaget ved Issus, hvilket senere under Kejser Vespasian blev opstillet i Fredens Tempel i Rom, og antages at være kopieret i det bekendte Mosaikgulv fra Pompeji, som nu gaar under Navnet »*Alexanderslaget*«. Dette Mosaik blev fundet 1831 i et Hus, som kaldes »*Casa del Fauno*«; det er omtrent otte og fire Alen i Firkant, forestiller en Rytterfægtning og giver et meget vigtigt Bidrag angaaende Kendskab til Oldtidens Malerkunst, især med Hensyn til Perspektivens Anvendelse, Fig. 26, Tab. III. Paa dette Billede ser man Alexander, som i Kamptummelen har tabt sin Hjelm, fare uimodstaaelig frem og med sin Lanse fælde en fornem Perser, hvis Hest er styrtet, det er maaske en

Anfører, som har villet dække Kongens Flugt. Den persiske Konges Stridsvogn, som indtager en Hovedplads omtrent midt i Billedet, er drejet til Flugt og trækkes af fire Heste, som stejle af Skræk, og hvoraf den nærmeste er tegnet i stærk Forkortning og synes at ville fare lige ud mod Betragteren. Kong Darios vender sig paa Vognen og strækker Haanden forfærdet ud mod den kæmpende Gruppe, medens en persisk Kriger lige i Forgrunden tumler en brun Stridshingst, formodentlig den, hvorpaa Kongen flygter efter at være steget ned af sin Vogn. Denne Hest er ligeledes tegnet i stærk Forkortning, man ser saaledes kun dens Bagdel og derover Hals og Hoved, hvorfor dette Billede giver det sikreste Bevis for, at de græske Malere paa den Tid var kyndige i perspektivisk Fremstilling.

Det er interessant, at man nu har opdaget et udmærket Skulpturarbejde, som fremstiller den samme Begivenhed, nemlig et Basrelief paa en af de sytten Sarkofager, som blev fundne i et helt Gravanlæg for de gamle Konger i Sidon (nu i Konstantinopel); den saakaldte »Alexandersarkofag« viser nemlig Fremstillinger af denne Konges Bedrifter, fornemmelig Løvejagten og Slaget ved Issus, udført i fortrinligt græsk Arbejde med malerisk Anordning, og i en saa pragtfuld Udstyrelse, at man har formodet, at den store Erobrers Lig har været opbevaret i denne Sarkofag, indtil det førtes til Ægypten i den berømte Guldkiste. Man finder her akkurat det samme Motiv, som paa ovennævnte Mosaik, nemlig Alexander, som farer uimodstaaelig frem og fælder en Perser, hvis Hest er styrtet, og denne Lighed lader formode, at begge Arbejder er Efterligninger af et andet berømt Kunstværk (maaske Helenas Maleri); Basrelieffernes Udførelse tilskrives Billedhuggeren Eutychides, som var en Elev af Lysippos. Fig. 26.

Til denne Periode maa man ogsaa antage, at Maleren Nealkes hører; om ham skriver Plinius saaledes: »*Nealkes var en sindrig og dygtig Kunstner, som udførte et Maleri af Venus, og da han skulde male et Søslag mellem Ægyptere og Persere og vilde antyde, at det foregik paa Nilen, hvis Vand ligner Havets, søgte han at tydeliggøre dette ved Hjælp af Bitingene, saaledes malede han paa Strandbredden et Æsel, som drak af Floden, og en Krokodille, som efterstræbte det.*«

Nealkes blev først bekendt ved at restavrere et berømt Maleri af Melanthios, forestillende Tyrannen Aristratos af Sikyon; han var desuden en Ven af Aratus, der anbefalede ham til Kong Ptolemæus af Ægypten, og omtales som en Kunstner, der arbejdede i realistisk Retning. Paa et af sine Malerier fremstillede han et Spand Heste, som Føreren vilde rykke tilbage, idet han opmuntrede dem ved Raab; herpaa vilde han vise det Skum, som stod ud af Næseboerne, og da dette ikke vilde lykkes for ham, kastede han i Vrede sin Farvesvamp mod det vanskelige Sted paa Billedet, og den frembragte netop den ønskede Virkning; men noget lignende fortælles ogsaa om Maleren Protogenes.

Til denne Række Kunstnere maa vi endvidere henregne Aetion, som roses for sine yndefulde Kompositioner; hans Levetid sættes noget forskelligt, men Cicero nævner ham sammen med Protogenes og Apelles, som en af de største Malere. Blandt hans Værker fremhæves »*Dionysos med Tragedien og Komedien*«, altsaa fremstillet som Skuespilkunstens Grundlægger; endvidere »*Semiramis*« samt »*Ganymedes som Fakkelbærer*«; men især roses »*De Nyformælede*«, nemlig Alexander og Rhoxane.

Den sidste Komposition beskriver Lukianos saaledes: »*Dette Maleri er nu i Italien, og jeg har selv set det og er i Stand til at beskrive det nøjagtig: Scenen er et pragtfuldt Bruderærelse med Lejet, hvorpaa Rhoxane sidder; hun er et vidunderligt skønt Mønster paa en ung Jomfru, og sænker Blikket blufærdig, skamfuld for Alexander, som staar lige foran hende. Nogle Eroter er leende beskæftigede rundt omkring dem, en staar bagved og løfter Sløret fra hendes Hoved, en anden drager tjenstfærdig hendes Sandaler af, en tredje trækker Alexander ved Kappen henimod hende, og denne rækker hende*

selv en Krans. Som Kongens Ledsager og Brudefører er Hephæstion til Stede, han holder en brændende Fakkel og støtter sig til en skøn Yngling, som vist maa være Hymenæos, hvis Navn dog ikke er skrevet derved. Paa den modsatte Side lege andre smaa Kærlighedsguder med Alexanders Vaaben: to bærer hans Lanse ligesom Lastdragere bærer en Bjælke, to andre trække en tredje, som ligger paa Skjoldet; en er krøben ind i det væltede Harnisk, som om han ligger i Skjul for at forskrække de andre.«

Man ser heraf, at Aetion har valgt mildere og mere tiltalende Motiver for at fængsle Tilskuerne, og ovennævnte livlige Beskrivelse har da ogsaa begejstret Kunstnere fra en senere Tid, som Raphael og Sodoma til Efterligning; men heller ikke denne Komposition med sin rige Arkitektur og Figursammenstilling kan man tænke sig uden perspektivisk Anordning.

Lukianos fra Samosata er en af de Skribenter fra Oldtiden, som med størst Kendskab og Omstændelighed beskriver flere af de betydeligste Kunstværker; i Dialogen »Panthea« forsøger han at fremstille den ideale Kvindeskikkelse, idet han laaner de skønneste Partier af de store Mesteres Værker, for deraf at sammensætte sit Billede, saaledes gaar han først til Billedhuggerne, og tager Enkelthederne til Legemsformen hos Phidias, Kalamis, Alkamenes og Praxiteles; men bemærker derpaa, at der endnu mangler en meget vigtig Ting, nemlig Farven, han skriver saaledes: »*Vi er ikke nær færdige min Ven; du maatte ellers være af den Mening, at Farven kun bidrog lidet til Skikkelsens Skønhed; men hver Del har jo sin ejendommelige Farve, og hvad der i Virkeligheden er mørkt, bør ogsaa være saaledes, ligesom det hvide bør være hvidt, og hvor det passer, bør det blandes med blomstrende Rødt; heraf ser du altsaa, at vi endnu mangler det vigtigste. Hertil maa vi søge Hjælp hos Malerne, og netop hos dem, som har været de største Mestre i Blandingen og Paasætningen af Farverne, altsaa Polygnotos, Euphranor, Apelles og Ætion. Disse fire Kunstnere maa dele Arbejdet imellem sig! Euphranor skal male Haaret, ligesom det er paa hans Juno, Polygnotos skal male Øjenbrynene og Kindens fine Rødme ligesom han har udført det paa Kassandra i Delfi; han skal ogsaa male Klædningen, saa fint vævet, saaledes at noget sidder stramt, andre Dele ligesom bevæges af en svag Luftning. Alt det nøgne bør Apelles udføre, ligesom det er paa hans Kampaspe, saaledes at man aner det varme, i Aarerne rindende Blod; Læberne skal Ætion male ligesom han har udført det paa Roxane.*« . . . .

Samtidig med disse Kunstnere, hvis Værker vel maa henregnes til den Slags, som man i Oldtiden betegnede med Navnet »Megalographi«, hvis Emner altid hentedes fra Mytherne eller fra Historien, og som udførtes enten som Vægmaleri eller paa større Tavler, fremtræder nu ny Genrer, der viser, hvor rig Kunstvirksomheden var paa denne Tid. Plinius skriver saaledes: »*Det er rimeligt, at jeg ogsaa her tilføjer de Malere, som erhvervede sig Berømmelse ved at udføre smaa Malerier, og til disse hørte Pyreikos. Det er kun faa Malere, han staar tilbage for; men jeg ved dog ikke, om han maaske har skadet sig selv ved at vælge saa simple Genstande for sin Kunst, endskønt han derved opnaaede megen Berømmelse. Han malede nemlig kun Barberstuer, Skomagerbutiker, Æsler, Grøntsager og lignende simple Ting og fik derfor Navnet »Rhyparographos«; men han havde ogsaa opnaaet en stor Fuldkommenhed i Behandlingen af saadanne Emner, og hans smaa Billeder blev bedre betalt end mange store Malerier.*«

Pyreikos antages at have været en Athenienser; han har altsaa ligesom Nederlænderne kun udført smaa Genrebilleder med naturtro Gengivelse og med en omhyggelig Udførelse. For at tydeliggøre, at man paa denne Tid arbejdede i en fuldkommen realistisk Retning, vil jeg her anføre, hvad Plinius skriver om Udførelsen af Mosaikgulvene: »*I denne Slags Arbejder var Sosos meget berømt; han havde i Pergamos udført et Maleri, som blev kaldet »Huset, som ikke er fejet«; han havde nemlig paa Gulvet med smaa farvede Sten-*

stykker fremstillet paa en ganske naturlig Maade alt det, som ved et Maaltid falder fra Bordet til Gulvet, og det, som man ellers plejer at feje ud. Man saa ogsaa fremstillet en beundringsværdig drikkende Due, hvis Hoved kastede Skygge paa Vandet og derved fordunklede det; andre Duer sad paa Randen af Drikkeskaalen, solede og badede sig.«

Man antager, at Sosos har virket paa den Tid, da Kongerne af Navnet Attalos regerede, altsaa fra 241—133 f. Kr.; thi disse Konger var jo store Velyndere af Videnskab og Kunst; maaske har man en Kopi af Sosos's Arbejde i det bekendte Mosaik, som kaldes »*De capitolinske Duer*«, og som er udgravet i Kejser Hadrians Villa ved Tivoli, Fig. 27. Tab. IV.

En atheniensisk Kunstner ved Navn Metrodoros udmærkede sig baade som Maler og som Filosof; han fik Ansættelse hos den romerske Feltherre Æmilius Paulus for at ordne Dekorationen ved dennes Triumftog, men tillige som Opdrager for hans Børn; han skal desuden have forfattet et Værk over Bygningskunsten og nød i det Hele taget megen Anseelse som Videnskabsmand.

Som en af den græske Malerkunsts sidste Storheder maa man nævne Timomachos, om hvem Plinius skriver saaledes: »*Timomachos fra Byzanz malede paa Diktatoren Cæsars Tid en Ajax og en Medea, hvilke blev købt af denne for 80 Talenter (320,000 Kr.) og opstillet i Templet for Venus Genetrix.*«

Skønt disse Malerier var utuldendte, blev de dog efter Plinius's Sigende højt skattede, og de roses af de romerske Digtere i flere Epigrammer; Ajax var fremstillet i det Øjeblik, da han beslutter at dræbe sig selv, og Medea, idet hun tænker paa at dræbe sine Børn og allerede har det dragne Sværd i Haanden; af det sidste Billede mener man at have flere Kopier i pompejanske Vægmalerier. Blandt hans øvrige Værker nævnes »*Orestes*«, »*Iphigenia i Tauris*«, »*Lekythion*«, en Gymnastiklærer, og endelig et større Familiebillede.

Epigram af Antiphilos:

»Als des Timomachos Hand die verderbliche Tochter Aeetens
Mahlte, mit Muttergefühl kämpfend und feindlichem Zorn,
Uebt' er unsägliche Kunst, um den doppelten Willen zu zeigen,
Diesen, des Mitleids voll, jenen ir Rache getaucht.
Beydes erfüllt' er. Betrachte das Bild! Mit der grässlichen Drohung
Hat er die Thränen vermischt, Zorn mit Erbarmen gepaart.
Weislich sprach er; das Harren genügt! Es geziemet der Kinder
Mord der Medea Gemüth, nicht des Timomachos Hand.«

Efter Fr. Jacobs.

Følgende Bemærkninger af Plutarchos viser, med hvilken Interesse man endnu i den senere Periode af Oldtiden omfattede Kunstnernes Arbejder.

»Naar vi giver Ynglingen selve Digterværkerne i Haanden, er det nødvendigt, at vi beskriver ham Digtekunsten som en efterlignende Kunst, der paa en vis Maade har Lighed med Malerkunsten. Han maa ikke alene forstaa den bekendte Sætning: et Digt bør være ligesom et talende Maleri, og et Maleri ligesom et stumt Digt; men forøvrigt maa vi lære ham, at man kun gerne ser og beundrer Afbildninger af Firben, Aber, ja selv af Thersites Hoveder formedelst Ligheden: men ikke formedelst Skønheden: thi det som af Naturen er hæsligt, kan jo aldrig blive skønt, naar det fremstilles med Sandhed. Vilde man derimod paa et Maleri fremstille et stygt Legeme som skønt, viste man dermed Upaalidelighed. Nogle Malere har fremstillet strafværdige Handlinger, saaledes Timomachos, der malede Medeas Barnemord, eller Theon, Orestes Modermord, eller Parrhasios, som viste os Ulysses Forstillelse, eller Chærophanes, som malede uanstændige Billeder. Ved saadanne Malerier bør Ynglingen belæres om, at det ikke er den fremstillede Hand-

ling, der bør roses; men kun den Kunst, der er anvendt ved Udførelsen. Saaledes høre vi kun ugerne Svinets Grynten, Hængselets Knirken, Vindens Hylen og Havets Brusen; men naar nogen kan efterligne disse Lyde, finder vi dog Fornøjelse derved, og uagtet vi helst undgaar Synet af et sygt og elendigt Menneske, betragter vi dog med Glæde Aristophons Philoktet og Silanions Jokaste, uagtet de er fremstillede udtærede og døende.«

Efter Alexanders Tid synes man at spore en Forandring i Behandlingen af Landskabet, som tidligere altid fremtraadte i ideale Former nærmest paavirket af Digterens Forestillinger; thi saalænge man anvendte den mythiske Personifikation med Oreader, Dryader og Nereider, trængte man ikke til en realistisk Udførelse af Enkelthederne; men allerede Aristoteles og andre Lærde vakte Sansen for Geografi og Naturkundskab og aabnede saaledes Vejen for en ny Betragtning af Landskabet. I det Hele taget ser vi, at Kunstnerne nu skarpere betragter Enkelthederne ikke alene med Hensyn til Figurfremstillingen, men ogsaa hvad Omgivelsen angaar; man beregner nøje Lyseffekten og fremstiller Slagskygger og Spejlbilleder; det er ret betegnende, at Pausias maler Ansigtet af Methe set igennem den Glasskaal, hvoraf hun drikker, og paa Alexanderslaget vises Spejlbilledet af en saaret Kriger i et blankt Skjold, og mange lignende Iagttagelser forekommer nu.

Fra nu af beskrives Skønheden i Landskabet, og Sansen for smukke Haveanlæg bliver fremtrædende; Plinius den Yngre omtaler den smukke Udsigt fra sit Landsted ved Ostia, og der begynder at optræde Kunstnere, som man vel nok tør kalde Landskabsmalere. Den første af disse var Demetrios fra Alexandria; han virkede i Rom omtrent 180 f. Kr.; men vi kender ingen af hans Arbejder; han maa dog have været en anset Mand, da han i sit Hus kunde modtage den landflygtige ægyptiske Konge Ptolemæus Philometor. Dernæst nævnes Serapion, ligeledes en ægyptisk Græker, som udførte store Malerier i Rom omtrent ved Aar 100; Varro fortæller, at et eneste Maleri af denne Kunstner kunne dække hele Facaden af et Hus, og at han malede fortræffelig Scenographier (Perspektiver), men var ikke saa heldig i Fremstillingen af Mennesker.

Den lærde Romer M. Terentius Varro har sikkert haft megen Indflydelse paa Kunstens Udvikling; han blev født i Aaret 110 f. Kr. Efter at have ført et bevæget Liv som Krigshøvding under Pompejus, trak han sig, 60 Aar gammel tilbage til sit Landgods i Tuskulum, hvorfra han førte en ivrig Brevveksling med Cicero, senere fik han Opsyn med det offentlige Bibliothek i Rom, og her rejstes ham en Statue. Efter Cæsars Død blev han forvist af Antonius, men kom atter tilbage og døde i en høj Alder en Snes Aar før Kristi Fødsel. Varro har været en sjelden virksom Mand, som skal have forfattet henved 500 Skrifter, hvoraf man dog kun har meget lidt tilbage, medens alle den Tids Skribenter omtaler hans Forfattervirksomhed med Anerkendelse. Plinius omtaler et af hans Værker »*Hebdomadum*«, indeholdende Optegnelser om 700 berømte Mænd, for en stor Del ledsaget af disses Portrætter; Plinius skriver: »*Han vilde ikke, at en berømt Mands Skikkelse skulde gaa tabt, og Guderne maa misunde ham denne Opfindelse! Han gav disse Mænd Udødelighed og gjorde dem bekendte for hele Verden.*« Man veed ikke, paa hvilken Maade disse Afbildninger har været udførte, men formoder, at det har været Miniaturmalerier, og da man paa den Tid skar fine og fortræffelige Ting i Sten, har man vistnok ogsaa forstaaet at udføre saadanne smaa Malerier eller Tegninger paa en heldig Maade; men da man vel neppe kendte nogen Reproduktionsmaade, maa Afbildningerne til et saadant Værk have været en meget kostbar Sag. Et af Oldtidens fortrinligste Stenskærerarbejder er en Kamée, som forestiller Zeus i Kamp med Giganterne (Fig. 28, Tab. III), den viser en perspektivisk Fremstillingsmaade og er udført af Kunstneren Anthenion, som antages at have arbejdet i Pergamon, da hans Stil ligner de berømte Arbejder fra denne Stad. I tredje Bog af sit Værk om Landvæsenet, giver Varro en malerisk Beskrivelse af sin Villa ved Staden Casinum, hvor han lod udføre et storartet Parkanlæg og deri en Kuppelbygning med to

Søjlegange, indrettet for en Samling af fremmede Fugle og Planter (Ornithon); i Midten af denne Bygning var et Bassin for Vandfugle og udenfor to lignende for Fiske; i den omgivende Lund sang Nattergale og Drosler, og det hele Anlæg overtraf alt, hvad man kendte af den Slags.

Her kan passende anføres en lige saa malende Beskrivelse af Horats Oder: »*Lykkelig den, som langt fra Verdens Tummel, lig den ældste Menneskeslægt, med egne Stude driver sine Fædres Jord. Ham kalder ikke Trompetens Skrald til Krig, han skælver ej for Havets Vrede, han skyer Forum og Opvartningen hos de mægtige. I Stedet derfor binder han Vinranken til de høje Popler, snitter de unyttige Grene bort og indpoder andre, eller han glæder sig over de bøgende Hjorde i Dalen, han gemmer Honningen i rene Kar, eller klipper de syge Faar. Naar saa Autumnus hæver sit med Frugt prydede Hoved, plukker han med Glæde de modne Frugter og den røde Drue, og bringer Dig Priapus og Dig Fader Sylvan, Markens Skytsguder en Gave! Saa slænger han sig under den gamle Risbøg, eller i det bølgende Græs, medens Aaen bruser mellem de høje Skrænter, Fuglene kvidre i Skoven og Kilderne risle og indbyde til Søvn.*« Og det kan umuligt være andet, end at Digternes poetiske Beskrivelser maa have virket opmuntrende paa Kunstnerne.

Der omtales flere Malere med romerske Navne fra Begyndelsen af Kejsertiden, deriblandt Ludius (nogle Steder kaldet Tadius), som efter sin Virksomhed nærmest maa betegnes som Perspektivmaler. Denne Kunstner omtaler Plinius saaledes: »*Ludius, som levede paa den guddommelige Augustus's Tid, maa man rose som den, der først indførte en tiltalende Slags Vægmalerier, idet han derpaa fremstillede Villaer, Søjlehaller, Haveanlæg, Skove og hellige Lunde, Vandbeholdere, Gravmæler, Floder og Strandbredde, alt saa smukt, som man kunde tænke sig det, og dertil føjede han endvidere mangfoldige Figurer, baade Skibsfolk, Spaserende og Folk, som besøgte deres Landsteder, kørende i Vogne eller ridende paa Æsler, fremdeles Fiskere, Fuglefængere eller Høstfolk. Blandt hans Værker ser man fremstillet fornemme Landsteder med en sumpig Tilgang, hvorfor Mændene har taget Kvinderne paa deres Skuldre og vakle nu afsted med denne skønne Byrde, og meget lignende af karakteristisk og lunefuld Art. Ludius var ligeledes den første, som i det Frie malede Søstæder af henrivende Udseende, og alt dette udførte han for en yderst ringe Bekostning.*«

Man maa altsaa betragte Ludius som en Kunstner, der særlig udviklede Prospektmaleriet; thi Landskabet i det antike Maleri fremtraadte altid i en Slags idealiseret Komposition, hvoraf findes en Mængde Eksempler i de pompejanske Vægmalerier, rigtignok ofte dekorativt og løst behandlet med Hensyn til Perspektiven, Fig. 29 Tab. III.

Hvad angaar den Sans for de landskabelige Skønheder, som paa denne Tid yttrede sig, har det sin Interesse at læse Plinius's Breve, i et af disse til Gallus giver han en omstændelig Beskrivelse af sit Landsted, som han siger ligger fire Mil fra Staden paa Vejen til Ostia, og heri omtaler han paa flere Steder de skønne Omgivelser og den henrivende Udsigt til alle Sider; jeg vil heraf anføre følgende Brudstykker: »*Paa Vejen hertil har man idelig Forandringer for Øjet; snart kommer man igennem Skoven, hvor man ikke ser andet, derpaa over udstrakte Enge med vid Udsigt; her ser man store Flokke af Faar, Heste og Hornkvæg, som mæske sig i det høje Græs, saasnart Foraaret kommer . . . . . . Fra Husets Taarn har man paa Altanen en herlig Udsigt over Søen og Strandkanten, samt langt ud over Landet med de prægtige Gaarde. . . . . . Fra Spisesalen, hvor man hører Havets Brusen, har man Udsigt over Haven og den Allee, som gaar rundtom, denne er hegnet af Buksbom og Rosmarin; thi hvor Buksbomtræerne staar i Læ af Huset, trives de godt, men ikke hvor de er udsat for Blæsten. Paa den anden Side af Alleen imod Haven er sat Vinranker, og Haven er fuld af Morbær og Figen-*

træer; fra en Altan, som vender imod den Side, har man en Udsigt, der er lige saa smuk, som den ud imod Stranden.«

Et Dekorationsmaleri, som ogsaa har Betydning for Perspektivens Historie, blev fundet i Aaret 1848 i Gaden Via Graziosa i Rom, hvor man ved at udgrave Grunden til en ny Bygning stødte paa et antikt Murværk, smykket med Freskomalerier. Disse Rester synes at have tilhørt en Bygning med et langagtigt Rum, maaske en Halle med Søjler paa den udvendige aabne Side, og Malerier paa de tre andre; thi af saadanne har man fundet seks hele og et halvt Billede med temmelig store Landskaber, hvis Staffage fremstiller Scener af Odysseus's Bedrifter paa Rejsen. Jeg vil her erindre om, at Vitruvius, idet han beskriver Vægmaleriet paa sin Tid, omtaler Gangene (ambulationes), som man ofte smykkede med historiske Billeder, og han nævner udtrykkelig »*Odysseus's Omflakken*«. Den her omtalte Halle har været omtrent 30 Alen lang og var smykket med en Række Billeder, adskilte ved malede, blændende røde Pillastre med gule Kapitæler; disse er fremstillet i Perspektiv paa den Maade, at de første fem paa den lange Væg ses fra højre, de andre fra venstre Side, saaledes at Synspunktet var tænkt at være ligefor det midterste Billede, der forestiller Odysseus's Besøg hos Troldkvinden Circe, og som desuden ved sin Udstyrelse med Arkitektur er fremhævet som Midtbillede i Modsætning til de øvrige, som alle er mere landskabelige. Den hele Dekoration er altsaa tænkt at forestille en aaben Loggia, hvor man imellem Pillerne havde Udsigt til lyse og luftige Landskaber. De fire af disse Billeder fremstiller Æventyret hos Læstrygonerne, det femte altsaa Besøget hos Circe, det sjette er helt ødelagt, det syvende forestiller Underverdenen; her blev altsaa givet en sammenhængende Fremstilling af en Del af Odysseen; Fig. 30, Tab. IV viser »Odysseus hos Circe«.

I den første Del af Kejsertiden var det meget yndet at pryde Væggene i alle større Rum med Malerier, som forestillede en yppig Have, især med Frugttræer, og derimellem forskellige Fugle, foroven den blaa Himmel; man har fundet Rester af flere saadanne Dekorationer, Fig. 31, Tab. IV.

Ogsaa Billedhuggerkunsten begynder nu at fremstille en landskabelig Omgivelse, jeg vil som Eksempel anføre et Basrelief (Fig. 32, Tab. III), fundet i Otricoli (Mus. Pio. Clem.); det fremstiller en landlig Idyl; til venstre staar et løvrigt Træ, til Højre ser man over Muren af Peribolos Overdelen af et jonisk Tempel, en Bonde, som formodentlig skal til Marked, bærer to Gæs paa en Stok over Skulderen, i Midten ser man en Brønd, hvoraf en Ko drikker, medens dens Kalv dier; Brønden, som dannes af en rund Kumme paa en kaneleret Sojle, er fremstillet i fuldkommen rigtig Perspektiv, ligesom Figurens Stilling i Forhold dertil; paa andre Basrelieffer kan man finde hele Stadpartier og Havneanlæg.

Paa et Basrelief i Villa Albani i Rom er fremstillet Alexander og Diogenes; Baggrunden dannes af en Mur, over hvilken et Træ breder sine Grene, og hvorover man ser et lille Tempel; gennem en rundbuet Dør, som er vist i Perspektiv, træder Alexander frem og til den modsatte Side ligger Diogenes i Tønden, der ligeledes ses i stærk perspektivisk Forkortning. »Schreiber, die hellenistischen Reliefbilder XCIV.«

Som et Arbejde af en hel anden Slags, men sandsynligvis ogsaa fra Kejsertiden, og hvorpaa den perspektiviske Fremstiling ligeledes træder tydelig frem, vil jeg nævne den saakaldte »*Tabula iliaca*« (den iliske Tavle), det er en Stentavle, som nu findes i det capitolinske Museum i Rom og muligvis har tjent som Skoleapparat ved Undervisningen i Historie, idet den giver en fuldstændig Fremstilling af den trojanske Krigs Begivenheder. Denne Tavle (Fig. 33, Tab. III), hvoraf den ene Tredjedel nu mangler, synes at have været delt i tre Partier, adskilte ved to Søjler med Indskrifter; de mindre Yderpartier, som er delt i smalle Friser, giver en fortløbende Fremstilling af de kendte Begivenheder,

medens Midten indtages af et større Billede, som i tre Afdelinger viser Indtagelsen af Staden, Myrderiet som paafulgte, samt hele den græske Flaade liggende i en Halvkreds.

Det er bekendt, at der i det pompejanske Dekorationsmaleri forekommer en stor Mængde Veduter, det vil sige smaa Prospekter, som indtager den midterste Plads paa Væggen, og som er en Blanding af Arkitektur og Landskabsmaleri, overalt udført i perspektivisk Fremstilling. Ligeledes er Ornamentiken og den fantastiske Arkitektur, som danner Dekorationen udført i Perspektiv, omend noget skødesløst behandlet i Tegningen; men for at bedømme dette paa rette Maade, maa man tage i Betragtning, at største Delen af disse Arbejder er udført i de seksten Aar, som laa imellem Jordskælvet i Aar 63 og den totale Ødelæggelse i Aaret 79; desuden er nu de fleste nyere Forskere enige om, at alt dette Maleri har været udført saa at sige paa fri Haand uden andre Hjælpemidler end Lineal og Pensel. (Fig. 34—41).

Vitruvius giver i syvende Bogs femte Kapitel en omstændelig Beskrivelse af den Maade, hvorpaa det pompejanske Dekorationsmaleri har udviklet sig, idet han skriver saaledes: »*I de Rum, som man bebor om Foraaret, Sommeren og Efteraaret, ja selv i Vestibuler og i Peristyler havde de Gamle den Skik at udføre Malerier med visse Farver og paa en særegen Maade. Maleriet er jo en Fremstilling af alle de Ting, som er til, eller som kan tænkes at være, saaledes som et Menneske, en Bygning, et Skib eller hvilket som helst, hvis Form man efterligner.*

De første Ting, som de Gamle fremstillede paa Kalkpudsen, var Efterligning af broget Marmor, derefter gjorde de Afdelinger med Ringe og Trekanter baade gule og røde. Siden har de forsøgt at udføre Billeder af Bygninger med Søjler og alle fremstaaende Prydelser, og naar de malede paa rummelige Steder, udførte de ogsaa Perspektiver, saaledes som de udføres paa Theatret for Tragedien, Komedien eller Pastoralen. I de lange Gallerier malede de Landskaber efter Stedernes Natur, saaledes fremstillede de Havne, Forbjærge, Flodbredder, Kilder, Bække, Buskadser og Templer, ja nogle Steder har de endogsaa malet Historier, hvilket er den Slags Malerier, hvorpaa Guderne fremstilles, saaledes som de beskrives i Mytherne, dog malede de ogsaa saadanne Begivenheder, som den trojanske Krig og Ulysses's Æventyr.

Imidlertid veed jeg ikke, af hvilken Aarsag man nu ikke mere følger den Regel, som de Gamle har foreskrevet, altid at tage som Modeller for Malerkunsten, saadanne Ting som eksisterer i Virkeligheden; thi nu maler man paa Væggen ikke andet end Fantasiskabninger. I Stedet for Søjler sætter man riflede Rør, der ligner Plantestilke med deres Løvværk, og dette drejes ligesom Spiraler, ja man viser endogsaa Candelabre, som bærer smaa Borge, og fra hvilke der udvokser en Mængde fine Grene, paa hvilke sidder Menneskefigurer, paa andre Steder Blomster, hvorfra udgaar halve Figurer, nogle med Menneske- andre med Dyrehoveder, hvilket dog er Ting, som aldrig har eksisteret og ikke kunne være til. Saadanne Fantasier er nu herskende, og der findes neppe nogen, som er i Stand til at opdage noget godt i denne Kunst; thi hvilken Rimelighed er der i, at et Rør kan understøtte et Tag, eller at en Candelaber kan bære en Bygning, eller at Figurer vokser ud af Blomster; imidlertid modsiger ingen disse Taabeligheder, men man finder endogsaa Behag deri, uden at bryde sig om de fremstillede Umuligheder. Hvad mig angaar, da mener jeg, at man ikke bør agte et Maleri, naar det fremstillede ikke er sandt; thi det er ikke nok, at det er godt malet, det bør dog ogsaa være fornuftigt og ikke støde den sunde Sans.

Der var tilforn i Byen Tralles et lille Theater, som blev kaldet »Ecclesiasterium«, og Apaturios fra Alabanda malede dertil en Scene, paa hvilken han ikke fremstillede Søjler, men derimod baade Statuer og Kentaurer, som understøttede Architraven, fremdeles runde Tage, Kupler og Gavle med store Fremspring, desuden Gesimser med Løve-

hoveder, hvilke alle er saadanne Ting, som hører til den øverste Del af en Bygning. Men ovenover alt dette satte han endnu en anden Bygningsorden med andre Buer, Kupler og Tagværk, hvoraf man dog kun kunde se det halve. Hele denne Dekoration havde et meget tiltalende Udseende; thi det var malet saa udmærket, at det saa ud, som om Arkitekturen i Virkeligheden havde alle sine Fremspring, saa man var lige ved at yde den stort Bifald, da Matematikeren Licinius traadte frem og talte derimod. Han sagde nemlig, at Alabandeerne jo var agtede som gode Politikere, men at en lille Uagtsomhed havde gjort et Skaar i den gode Mening, man havde om deres Omdømme; de havde nemlig opstillet Statuer af Talere paa Stedet for deres Legemsøvelser, og Atleter i deres Auditorier, og ved den Fejl at sætte Tingene paa en urigtig Plads, har Byen nu mistet sit gode Ry. Derfor maa vi tage os i Agt for, at Apaturios's Malerier ikke sætter os i Række med Alabandeer og Abderiter; thi man har jo aldrig set Bygninger og Søjler anbragt ovenpaa Tagene af andre Bygninger. Og I indser vel nok, at dersom vi vilde bifalde et Maleri, som fremstiller umulige Ting, vil vor By staa i Fare for at blive stillet lige med dem, hvis Beboere har faaet Ord for at mangle Omdømme. Apaturios kunde da heller ikke svare noget hertil, men forandrede og forbedrede det, som stred imod Sandhed og Fornuft, efter hvilken Forandring hans Maleri vandt ubetinget Bifald.«

Man kan vel ikke undre sig over, at en romersk Bygmester, der var begejstret for den strænge Stil i Arkitekturen, som var paa Mode under Cæsar og Augustus, ikke kunde forsone sig med den ren dekorative pompejanske Kunst, der paa den Tid ogsaa var udbredt i Rom; men det fremgaar af Vitruvius's Beskrivelse, at Perspektiven havde en ikke ringe Del i det tiltalende ved ovennævnte Arbejder, om den end i konstruktiv Henseende langtfra var fuldkommen. Ganske vist vil man ikke i et eneste antikt Vægmaleri finde en med Bevidsthed konstrueret Perspektiv, med Iagttagelse af Horisontens og Hovedpunktets Betydning; den er næsten overalt udført i Frontstilling og paa en instinktiv Maade efter Malerens Følelse, men man finder dog ofte Enkeltheder, som er fuldkommen rigtige, navnlig i de underste Partier, medens saa de øverste Dele har et helt andet Hovedpunkt.

Ligesom Linearperspektiven er ogsaa Luftperspektiven behandlet rent dekorativt; vel beskriver nogle af de gamle Skribenter Malerier med bestemte Lyseffekter, saasom Solstraaler, der falder igennem Træernes Løv, eller igennem Skyerne, ligeledes den natlige Himmel med Stjærner, Maanelys eller Belysning ved Fakkelskin; men man veed desværre ikke, om det er rhetorisk Tilgift eller virkelig fandtes i udmærkede Malerier.

Egentlige Landskaber i Tavlemaleri forekommer først i den seneste Periode af Oldtidens Kunstudvikling; men det fremgaar altsaa af disse Undersøgelser, at Landskabsmaleriet i Oldtiden er udgaaet fra Theatret, hvorefter det erobrede Vægmaleriet og tilsidst træder frem i Staffelibillederne (Tavler af Træ, Metal eller Marmor); saadanne Billeder kender vi desværre kun af Beskrivelser, fornemmelig af de to Rhetorer den ældre og yngre Philostratus; men disse viser da ogsaa tydelig nok Perspektivens Anvendelse i dette Fag.

IX.

KUNSTEN I DEN SENESTE PERIODE AF OLDTIDEN.

At Plinius ogsaa var af den Mening, at Malerkunstens højeste Blomstring nu var forbi, ser man af den Beklagelse, hvormed han begynder sine Bemærkninger om Kunstens Historie i den 35. Bog af sit Værk; her skriver han saaledes: »*Herefter vil jeg foredrage det, som er at sige om Malerkunsten; den blev jo fordum betragtet som ædel, og Konger og Folk skattede den højt; paa den Tid adlede den de Mænd, som helligede sig dertil, og deres Navne fandtes værdige til at overgives til Efterverdenen; men nu er den næsten ganske fortrængt af Marmoret og for nylig tillige ved Guldet . . . . . . Nu til Dags vil man helst have, at et Kunstværks Stof skal være det mest iøjnefaldende, ikke desto mindre opretter vi dog Gallerier for gamle Malerier og skatter Billeder som slet ikke angaar os, man vurderer dem kun efter deres høje Pris og sørger derved for, at Arvingerne har noget at ødelægge, Tyvene noget at slæbe bort.*«

Mange Kvinder omtales i Oldtiden som Udøvere af Malerkunsten, herom skriver Plinius saaledes: »*Ogsaa Kvinderne har malet; Timarete, Mikons Datter, malede saaledes en Diana paa en Tavle, som nu findes i Efesos, og er et af de ældste Malerier. Irene, Datter og Elev af Maleren Kratinos, malede Kalypso samt Gøgleren Theodoros. Alkistene, malede en Danser. Aristarete, Datter og Elev af Nearchos, malede Æskulapios. Lala, der stedse forblev ugift, malede med Pensel Markus Varro i Rom, og med Cestrum (et ukendt Apparat) malede hun fortrinlig kvindelige Figurer paa Elfenben. I Neapel malede hun en gammel Kone paa en stor Tavle, endvidere sit eget Billede, som hun udførte foran Spejlet; hun havde en hurtig Haand og bragte det saa vidt i Kunsten, at hendes Malerier betaltes højere end Værkerne af de berømteste Portrætmalere paa den Tid, nemlig Sopolis og Dionysius, hvis Malerier nu fylder Gallerierne.*«

At Perspektiven fremdeles vedblev at øve sin Indflydelse paa Billedhuggerkunsten, ses af de Skulpturværker, som tilhører denne Periode af Oldtiden; jeg vil saaledes erindre om de mærkelige Værker af den rhodiske Skole.

Det var især paa Alexander den Stores Tid, at Øen Rhodos tog et stærkt Opsving og blev berømt ved sin udbredte Handel, Velstand og Sømagt, og efterhaanden som dens Rigdom voksede. maatte naturligvis ogsaa Lysten til Livets Forfinelser stige, saaledes blomstrede Videnskab og Kunst, og en betydelig og ejendommelig Kunstskole dannedes her. Hovedstaden Rhodos var anlagt af den berømte Arkitekt Hippodamos, den samme Kunstner, som opførte de prægtige offentlige Bygninger i Athens Havnestad Piræus, og Rhodierne synes især at have haft Smag for det storslaaede; thi det berettes, at der paa denne Ø i dens Blomstringstid fandtes ikke mindre end hundrede Kolosser, og omtrent

tre tusinde andre store Broncestatuer. Et af de mest berømte Værker var Billedhuggeren Chares's vældige Broncefigur af Solguden, som regnedes til Oldtidens syv Underværker og var opstillet ved Indsejlingen til Havnen. Om dette Værk fortæller Plinius saaledes: »*Fremfor alt bliver beundret den Kolos af Solguden paa Rhodos, som Chares fra Lindos, Lysippos's Elev har udført, og hvis Højde var 70 Alen. Den blev dog allerede efter 56 Aars Forløb omstyrtet ved et Jordskælv: men ogsaa liggende paa Jorden vækker den Forbavselse. Faa Mennesker er i Stand til at omfatte dens Tommelfinger, og de andre Fingre er større end de fleste Statuer; det er ligesom vide Huler gaber os imøde fra de sønderbrudte Lemmer, og derinde ser man vældige Stenblokke, ved hvis Vægt Kunstneren har sammenholdt Figuren under Opstillingen. I Løbet af tolv Aar blev den udført for en Sum af 300 Talenter, som man havde tilvejebragt ved at sælge de Krigsmaskiner, som Kong Demetrios havde efterladt efter sin lange forgæves Belejring af Staden.*«

Epigram af en ukendt Digter:

»*Bis zu den Wolken hinauf in der dorischen Insel erhöhten*
Rhodos Bürger dir hier diesen erhabnen Kolosz,
Helios; als sie des Sturmes Gewalt und die Wogen Enyos
Siegend gestillt, und das Land herrlich mit Beute geschmückt.
Denn nicht über das Meer nur allein, auch über das Festland
Stellen die Tapfern dich auf, Leuchte der Freyheit zu sein.
Denn auf dieses Geschlecht, des Herakles Wurzel entwachsen,
Wurde des Landes und Meers herschender Zepter vererbt.«

Efter Fr. Jacobs.

Efter Sagnet skal Herakles's Søn Tlepolemos have anlagt Stæderne Lindos, Jalysos og Kameiros paa Rhodos, og herskede der som Konge. Det er indlysende, at et saa vældigt Arbejde ikke kan tænkes at være udført uden en nøjagtig Beregning af den perspektiviske Virkning, ikke alene med Hensyn til selve Figurens Proportioner, men især i dens Forhold til Omgivelsen; flere andre af de rhodiske Kunstværker viser det stærkt bevægede Liv og den maleriske Kompositionsmaade, som udmærkede denne Skole, jeg vil erindre om de berømte Grupper »*Laokoon med sine Sønner*« og »*Den farnesiske Tyr*«. Det sidste Arbejde er udført i det tredje Aarhundrede f. Kr. af Apollonios fra Tralles i Lilleasien og hans Broder Tauriskos, Sønner af Artemidoros og Elever af Billedhuggeren Menekrates. Den storslaaede Gruppe forestiller den haardhjærtede Dirce, der var gift med Lykos, Hersker over Theben, og som af Gudesønnerne Amphion og Zethos bliver bunden til Hornene af en vild Tyr for at hævne den Forsmædelse, hun havde ladet deres Moder Antiope lide; det er et Værk, som er komponeret aldeles efter maleriske Principper, og som frembringer en imponerende Virkning, men som dog viser den Efterblomstring af den græske Kunst, der betegner Tiden efter Alexander den Store. Plinius skriver saaledes: »*Blandt de Kunstværker, som var i Asinius Pollius's Besiddelse, befandt sig Zethos, Amphion og Dirce med Tyren og Rebet; de var udførte af samme Marmorblok af Apollonios og Tauriskos og bragt fra Rhodos til Rom.*« Dette Kunstværk har sikkert smykket et Haveanlæg paa Rhodos, men blev allerede under Augustus ført til Rom og findes nu i Museet i Neapel; det blev i det sekstende Aarhundrede restavreret af Billedhuggeren Guilelmo della Porta; Fig. 42, Tab. III.

De maleriske Princippers Indvirken paa Plastiken fremgaar desuden af den store Rolle, som Figurernes Farvning spillede, saaledes hører man endogsaa ved Udførelsen af Broncearbejder Tale herom; mærkelig er Fortællingen om Broncestøberen Aristonidas, som ved Støbningen af en Statue forestillende den rasende Athamas, blandede Jern i Broncen for ved Rusten at frembringe Skamrødme paa dennes Kinder. Det gribende Sagn om den

ulykkelige Athamas fortæller saaledes: da hans første Hustru Nephele var død, ægtede han Kadmos's Datter Ino, men denne havde paadraget sig Heras Vrede ved at opamme den spæde Dionysos; Gudemoderen indgød hende derfor et uudslukkeligt Had til Stedbørnene Helle og Phrixus, og da hun ved falske Beskyldninger fik disse fordrevne, blev Athamas af Sorg herover saa fortvivlet, at han i Vildelse dræbte baade sin Hustru og deres Søn Learchos.

Ogsaa af de poetiske Beskrivelser ser man, at den maleriske Behandling er herskende i Basrelieffet; jeg vil anføre en af Theokritos's Idyller »*Thyrsis*«, hvori han beskriver et Drikkebæger, rigt smykket med plastiske Fremstillinger:

»...... *Kom! lad os sætte os ned under Elmene, hvor vi kan skue*
Priapis Tempel, Flodpigernes Hjem og finde et Sæde,
Ret for Hyrder, i Egenes Ly. Ifald du vil synge,
Som da du kvad i Trekampssang med den libyske Chromis,
Faar du en Ged med Trillinger til, som tre Gange malkes,
Og med Trillingekid, to Spande opfylder ved Malkning:
Dertil et rummeligt Krus, som med duftende Voks er poleret,
Hanket og nyligen gjort; det lugter endnu efter Mejslen.
Øverst omkring, ved Bægerets Rand sig slynger en Vedbend:
Med Helichrysos' Blomst er, denne udsmykket, i hvilken
En Ranke slynger sig ind, udsiret med svulmende Druer.
Foran er dannet en Kvindefigur, et guddommeligt Kunstværk,
Prydet med Kaabe og kvindeligt Slør. To Ynglinge stande
Tæt ved hende, med krøllet Haar; de vaklende kæmpe
Frem og tilbage med Ord, dog røre de ej hendes Hjærte.
Snart mod den Ene hun vender sit Blik og smiler tillige:
Snart til den Anden hun vender sit Sind, imedens af Elskov
Begge med svulmende Kærlighedsblik, afkræfte sig frugtløst.
Næst en Olding, som angler om Fisk, og en Klippe er dannet,
Takket, hvorover han drager i Hast sit Garn til et Udkast,
Saare tilaars; han ligner en Mand, som er hærdet i Arbejd.
Sige man skulde, han fisked' tilgavns af samtlige Kræfter;
Saa ere Senerne, Halsen omkring, opsvulmede alle,
Skønt han er graa: han ejer en Kraft, der er Ynglingen værdig.
Ikkun et Skridt fra den aldrende Mand, der kæmper med Havet,
Vægtig betynget et Vinbjærg staar med purpurne Druer.
Dette bevogter en Dreng, som ved Hækken af Hvidtorn
Sidder, imens af et Rævepar den ene sig lister,
Ædende Gangenes modnede Bær: den anden belurer
Tasken med alskens Svig, og truer, ej Drengen at slippe
Før, han sidder som Frokostløs, og maa sulte med Taalmod.
Drengen har travlt med at flette af Rør en Græshoppeslynge,
Tættet med Siv: hans Tanker ej staar saa meget til Tasken,
Eller til Druerne selv, som han fryder sig over sin Fletning.
Trindt om Bægerets Rand sig slynger den bløde Akanthus,
Ægte æolisk Værk! som et Syn maa det virke paa Hjærtet.«

Lige til den græsk-romerske Kunsts seneste Periode vedblev den perspektiviske Fremstillingsmaade at være fremtrædende i Basrelietkompositionerne. Blandt de kolossale Værker, som tjente til at forherlige den romerske Kejsertid, var Triumfbuerne og Erindringssøjlerne de vigtigste, og af disse er jo endnu imponerende Rester tilbage; et af de betydeligste Monumenter fra denne Tid er vistnok Trajansøjlen, der hørte til det pragtfulde Forum, som denne Hersker lod udføre ved Bygmesteren Apollodoros fra Damaskus. Denne vældige Marmorsøjle, der efter Indskriften er oprejst af det romerske Senat, er omtrent 92 Fod høj og har 11 Fod i Diameter; paa dens Top stod fordum Kejserens Broncestatue, og om dens Skaft vinder sig spiralformet et Basrelief, som fremstiller hans Bedrifter i Krigen mod Dacierne; den tjente baade som Trajans Gravmæle og som Forkynder af hans store Gerninger. Trajansøjlen blev udført i Aaret 113 efter Kristi Fødsel, og hæver sig fra et rigt smykket firkantet Fodstykke af 17 Fods Højde; Basreliefbaandet tiltager i Bredde opefter og har en Længde af 200 Metre med omtrent halv tredje tusind Figurer, foruden en Mængde Dyr, Krigsmaskiner, Bygninger, Skibe og andet Tilbehør, alt udført i en meget realistisk Fremstilling og med stort Liv i Anordningen. Man ser her gribende Scener med dramatisk Effekt, Barbarkvinder, som piner og plyndrer fangne og saarede romerske Krigere, eller Romere, som dræber sig selv, for ikke at falde i Barbarernes Vold, og overalt er Kompositionen malerisk anlagt, den landskabelige Omgivelse antydet og Forsøget paa perspektivisk Fremstilling uomtvistelig, ligesom Basrelieffets tiltagende Størrelse, eftersom det vinder sig opad, hidrører fra en Beregning af den perspektiviske Virkning.

Da Sultan Mahomed den Anden ønskede en Portrætmaler ved sit Hof, sendte Raadet i Venedig i Aaret 1479 Maleren Gentile Bellini til Konstantinopel, hvor han udførte flere Billeder for Herskeren og blev meget feteret; han benyttede sit Ophold der til at udføre Tegninger af Basreliefferne paa den berømte Theodosiussøjle, og disse blev senere stukne i Kobber i 23 Blade. Bellini, som var kyndig i Arkæologien, vidste godt, at Afbildningerne paa denne Søjle havde historisk Betydning; thi ligesom man endnu i Rom kan se to saadanne Mindesmærker med Trajans og Antoninus's Bedrifter, saaledes havde ogsaa det gamle Byzans to lignende Marmorsøjler, begge fra samme Tid, nemlig Slutningen af det fjerde Aarhundrede, men begge nu forsvundne; de fremstillede Kejser Theodosius's Bedrifter. Den længst bevarede af disse Søjler, hvis Basrelieffer Bellini aftegnede, var oprejst af Kejserens Søn Arkadius, og den eksisterede endnu i Aaret 1510; men Bellini er vistnok den eneste betydelige Kunstner som har tegnet de mærkelige Basrelieffer, der findes gengivne i Bandurus's Værk over Konstantinopel. Flere af disse Fremstillinger viser en god Perspektiv, jeg vil eksempelvis fremhæve en romersk Triumfvogn forspændt med Okser, og heraf ser man, at Oldtidens Billedhuggere endnu paa dette Tidspunkt anvendte Perspektiven i Basrelieffet. Som Afbildningen Fig. 43, Tab. IV, viser, var det store Antal Figurer anbragt paa tre forskellige Terrasser, hvorved det lykkedes at fylde Højden paa en heldig Maade.

Det er ikke let at danne sig et klart Begreb om, hvormegen Hjælp Oldtidens Kunstnere har kunnet søge hos den Tids Videnskabsmænd med Hensyn til de perspektiviske Konstruktioner; men vist er det, at der fandtes ikke saa faa Afhandlinger om forskellige Kunstvirksomheder, til Dels forfattede af Kunstnerne selv, saa at man deraf maa formode, at mange af disse har været i Besiddelse af en ikke ringe videnskabelig Dannelse. Angaaende saadanne Skrifter erklærer jo Vitruvius, at han har kendt og benyttet mange, som nu forlængst er forsvundne, og som han knytter til saa berømte Navne som Ctesiphon, Iktinos, Philon, Hermogenes, Phyteos, Silaneon, Euphranor og flere andre.

I sin Afhandling om Veltalenheden skriver Cicero saaledes: »*Kendskaben til Natur-*

læren, Matematiken og de andre Kunster, som du nylig omtalte, er jo fornemmelig deres Ejendom, som fortrinsvis beskæftiger sig dermed; men vil nogen forklare en af disse Kunster ved en Tale, maa han søge Hjælp i Talerens Dygtighed. Dersom det er sandt, at Bygmesteren Philo, som opførte et Arsenal for Athenienserne, maatte gøre Regnskab for sit Arbejde, ved en fortreffelig Tale, som han holdt til Folket, saa tør vi ikke tro, at han har formaaet dette alene ved sin Dygtighed som Bygmester, men snarere som en kyndig Taler.« Det fremgaar heraf, at Philo maa have været i Besiddelse af den Tids Videnskabelighed; thi det var vistnok ingen let Sag at tale i den græske Folkeforsamling, hvor Mænd som Perikles, Demosthenes og Æschines glimrede.

Det eneste af de Værker, vi endnu har tilbage fra Oldtiden, hvoraf det er sandsynligt, at Kunstnerne kunde have uddraget Regler for Perspektiven, er Euklides's »*Elementer*«. Denne Matematiker var født i Alexandria omtrent ved Aar 300 f. Kr., men studerede i Athen, og en gammel Oversætter af hans Skrifter ved Navn Pena fra 1557 udtaler sig paa følgende Maade om hans Optik: »*Vi har fra Græsk til Latin oversat Euklides Værk, som belærer os om Straalernes Natur og Projektion, og giver os Underretning om Lyset, Farverne og Formerne, og viser, hvorledes vi kan dømme rigtig om de synlige Genstandes Skikkelse, forandret ved Stilling, Størrelse, Bevægelse, Hvile eller Afstand.*«

Efter Penas latinske Oversættelse af Euklides's Optik vil jeg fremhæve nogle Sætninger, som vel nok kan have haft Betydning for Perspektivens Udvikling i den sidste Periode af Oldtiden.

»*Synsstraalerne udgaar fra Øjet i en lige Linie, hvor stor end Afstanden er.*

Den Skikkelse, som dannes af Synsstraalerne, er en Kegle eller Pyramide, hvis Toppunkt er i Øjet, og hvis Basis er den synlige Genstands Overflade.

Alle Dele af en Genstand kan ikke ses paa en Gang. Af Genstande, der har samme Størrelse, ses det tydeligst, som er nærmest.

Af ligesaa store Inddelinger paa samme rette Linie vil de længst bortfjernede synes mindst.

Afstanden mellem to Paralleller forekommer os ulige, og de synes at løbe sammen.

En retkantet Genstand kan, naar den ses i stor Afstand, synes rund.

Paa en Plan, som ligger lavere end Øjet, vil de fjerneste Dele vise sig højest beliggende.

Naar man har rette Linier foran sig, vil de, som ligge til Højre, synes at gaa mod Venstre, de som ligge til Venstre, vil gaa mod Højre.

Naar en Kugle nærmes til Øjet, ser man mindre af dens Overflade, end naar den fjernes.«

At Geometrien blev meget dyrket i Oldtiden, er bekendt nok, og at selv Kvinderne uddannedes i de eksakte Videnskaber ses af et Sted i Plutarchos's Levnetsbeskrivelse »*Pompejus*«, hvor han fortæller, at denne efter sit Indtog i Rom formælede sig med en Enke Cornelia, en Datter af Metellus Scipio; han siger derpaa: »*Denne Kone besad, foruden sin Skønhed og Ungdom, en Mængde udmærkede Kundskaber, hun var godt bevandret i de skønne Videnskaber, fortræffelig øvet i Musik og Geometri, og kunde læse filosofiske Skrifter med Nytte.*«

Af Qvintilianus's Værk om Veltalenheden vil jeg anføre følgende Bemærkninger: »*Hvad Geometrien angaar, er jo alle Mennesker enige om, at den er nyttig for Børnene, hvis Aand den vækker, øver og skærper; følgelig maa den gøre deres Opfattelse lettere og mere sikker. . . . . . Pamphilos og Melanthios blev berømte ved deres store Kendskab til Tegnekunsten og ved Skønheden i deres Anordning. Antiphilos udmærkede sig ved sin*

Fantasies Dristighed og Ildfuldhed; men Apelles overgik alle ved sin Aand og sine Figurers uforlignelige Ynde.«

Lukianos beskriver i en af sine Afhandlinger en Badeanstalt, og roser Bygmesteren Hippias for hans omfattende Kundskaber; han skriver saaledes: »*Jeg synes, at det vilde være meget ubilligt, om vi ikke blandt disse Mænd (Arehimedes, Sokrates o. a.), omtalte den berømte Hippias, vor Samtidige, en Mand, som i Lærdom ikke staar tilbage for nogen af de Gamle, hverken i Skarpsindighed, Veltalenhed og Tydelighed i Foredraget; men som dog har vist sig endnu større i sine udførte Værker, end i sine Skrifter. Mange vil vel anse det for tilfredsstillende, at vinde Bifald i en enkelt Kunst eller Videnskab, som de særlig har studeret; men selv blandt Geometrere og Musikere, synes ingen at gøre Hippias Rangen til den første Plads stridig, og han viser sig saa dygtig i hver Del af disse Videnskaber, som om han aldrig havde studeret andet. Og hvor vidt har han ikke bragt det i Theorien om Lysstraalerne og de dertilhørende Beregninger, i Læren om Spejlbillederne, som ogsaa i Astronomien, hvor alle hans Forgængere kun synes som Børn imod ham.«*

Af Retoren Flavius Philostratus, som levede under Kejser Septimius Severus (193—211), haves en Beskrivelse af et Billedgalleri, idet han forestiller sig at forklare Malerierne for en opvakt Dreng; hans Brodersøn Philostratus den Yngre fortsatte denne Beskrivelse, og da flere af de beskrevne Billeder omtales som storartede Prospekter, der synes mig at have Betydning for Perspektivens Historie, vil jeg her omtale nogle deraf nærmere. Jeg vil tillige anføre, at den ældre Philostratus's Gæsteven var Maleren Aristodemos fra Karien; han siges at have malet i samme Stil som Eumelos, af hvem der paa Forum var opstillet et Maleri, som forestillede Helena; forøvrigt var Aristodemos ogsaa Skribent og skal have forfattet en Afhandling om de berømteste Malere, og om de Stæder, hvori Kunsten især blomstrede, samt om de Konger, som mest havde opmuntret den; det er altsaa sandsynligt, at han ogsaa har indvirket paa sin Ven med Hensyn til Beskrivelsen af Billedgalleriet.

Philostratus begynder med en Indledning, som er ret karakteristisk, hvorfor jeg vil anføre den her.

»*Anledningen til disse Forhandlinger var følgende: hos Beboerne af Neapel holdtes en Kunstudstilling; denne Stad ligger i Italien, men Indvaanerne er af græsk Herkomst og af storstadmæssig Dannelse, hvorfor saadanne Samlinger ganske svarede til den græske Aand. Da jeg afslog at holde offentlige Øvelser, plagede de unge Mennesker mig derom ved deres Besøg i min Gæstevens Hus, hvor jeg havde taget Bolig; det laa i Forstaden, og mod Vest var en aaben Halle med Udsigt over det tyrrheniske Hav. Denne Halle glimrede af alle Slags Sten, hvori Yppigheden nu finder Behag; men dens Hovedprydelse var dog de Malerier, som smykkede Væggene, og her kunde man ret se den forskellige Smag hos Malerne.*

Min Ven havde en ganske ung Søn, som kun var i det tiende Aar, men meget opmærksom og lærelysten, og da han nu saa, at jeg ofte betragtede Malerierne, bad han mig om en Forklaring. For at han ikke skulde tro, at jeg var uhjælpsom, sagde jeg da: Nuvel! jeg vil gøre det til Genstand for et Foredrag, naar de unge Mennesker kommer her, og da de saa kom, sagde jeg: denne Dreng skal nu give Stof til vor Forhandling, men I maa ogsaa tage Del deri, ikke blot ved et stumt Bifald, men ogsaa ved at spørge, dersom Forklaringen noget Sted ikke er tydelig nok.«

De philostratiske Billeder frembyder en stor Variation af Emner, som det maatte være lærerigt for Malerne at gøre Bekendtskab med, og da flere af de beskrevne Malerier er af Vigtighed med Hensyn til den deri fremstillede Perspektiv, vil jeg fremhæve nogle enkelte.

»Skamander«.

»Kender du, mit Barn, den homeriske Fremstilling, eller har du aldrig hørt noget derom? Jeg maa antage det sidste ved din Forundring over at se Ilden brænde i Vandet. Lad os nu gætte, hvad du tænker derom; men du maa kun fæste dit Blik paa det, som er fremstillet her i Billedet. Du veed jo af Iliaden, hvorledes Homer lader Achilles optræde for Patroklos's Skyld, og hvorledes Guderne gaar til Strid mod hverandre; af den egentlige Gudekamp viser Maleriet dog intet, men man ser Vulkan, som med sin frygtelige Ildmasse styrter løs paa Skamander (Floden). Se nu her! paa denne Side ser man den højtliggende Stad Ilias med sine Murtinder, og over den store Slette vælter Ildstrømmen frem langs Flodens Bredder, derfor har denne ingen Træer mere. Den frygtelige Ild strømmer hen over Vandet, og derfor retter Flodguden selv fuld af Smerte sine Bønner til Vulkan. Her er hverken Flodguden afbildet med Lokker, fordi de er afsvedne, eller Vulkan er haltende, fordi han skal fare saa hurtig fremad, og Ildens Flammer er ikke bleggule som sædvanlig, men gyldne og solfarvede; dette Træk stammer dog ikke fra Homer.«

»Eroterne«.

»Disse Blomsterbede gaar snorlige tilbage, og man kan gaa frit imellem dem; Gangene ligger mellem bløde Græsplæner, hvorpaa man kan hvile, som paa et Tæppe. Paa Spidsen af Træernes Grene ses gule og højrøde Æbler, som hidlokker en hel Sværm af smaa Kærlighedsguder, der betragter dem; Eroternes Koggere og Pile er gyldne, og efter at have ophængt disse paa Træerne, flagre alle disse Smaafolk omkring, deres brogede Gevandter ligger hist og her i Græsset, og Farvespillet er mangfoldigt.«

»Belejringen af Theben«.

»Denne Stads Mure havde syv Porte: man ser afbildet Polynikes Ødipos's Søn med sine syv Krigerhobe og Amphiareus, som nærmer sig med et mismodigt Aasyn og fuld af Anelser om sin Skæbne. De andre Hærførere er ligeledes bekymrede og hæver Hænderne bedende til Jupiter; men Kampaneus betragter Murene og overvejer, om man kan indtage Fæstningen ved Hjælp af Stiger. Man skyder endnu ikke, da Thebanerne nødig vil begynde Kampen: men de er opstillet paa Muren og Maleriets dygtige Udførelse gør en meget naturlig Virkning, idet Maleren har fremstillet de bevæbnede Mænd saaledes, at han lader de forreste komme fuldstændig til Syne, de følgende kun til Laarene, de næste til Bæltestedet, flere kun til Brystet; derefter følger nogle, hvoraf man kun ser Hovederne, saa af nogle kun Hjælmene, og af de bageste kun Spidsen af deres Lanser. Og alt dette, mit Barn, er udtænkt efter bestemte Regler; thi man maa aflære Øjnene dette, at de altid opfatter Genstandene forholdsmæssige.«

»Sumpene«.

»Jordbunden her staar næsten helt under Vand; men den bærer dog Siv og Rør, som uden at være saaet vokser paa al god Sumpgrund. Ogsaa Tamarisker og Galgant er her malet; thi de hører jo ogsaa til Sumpvæksterne. Rundtom ligger himmelhøje Bjærge, men ikke af en og samme Slags: de, som bærer Fyrretræer, antyder en let Jordbund, de, som er bevoksede med Cypresser, maa have en leragtig Jord; men hine Grantræer, hvad antyder de vel andet end vinterkolde og raa Bjærge? Paa Bjærgene sprudler Bække frem, og de flyder nedad, forener sig i Lavningen og danner Sumpene. Maleren har fordelt Vandene ligesom den vise Natur gør det, han lader dem slynge sig i Mæandre indfattet af Vedbend; det er skønne Steder for Vandfuglene.«

»Bosporos«.

»Kvinderne paa Strandbredden synes at tilraabe Hestene, at de ikke maa afkaste de unge Knøse eller afryste Tømmerne, men skynde sig at indhente Vildtet, og efter Jagten sætter Jægerne over fra Europa til Asien, hvilket jo er fire Stadier; thi saa langt er der mellem begge Verdensdele. Nu kaster de Anker, hvorpaa de gaar op til et smukt Hus, der ser ud til at have mange Sale og Værelser for Mænd, ligesom det har mange Vinduer. Dette Hus indesluttes af en Mur, forsynet med Brystværn; men det skønneste derved er dog en Halle, som strækker sig i en Halvkreds langs med Søsiden og er opført af lyse Sten. Kysten her er meget høj, og man fortæller følgende Sagn om dette Sted: en Jomfru og en Yngling, begge skønne, men hvis Kærlighed var truet, besluttede at ende deres Liv her, ved at styrte sig ned fra Klippen, derfor er det en Statue af Kærlighedsguden, som strækker sin Haand ud imod Søen for at antyde Malerens Tanke.

I det næste Hus boer en Enke, som formedelst paatrængende Bejlere er dragen bort fra Hovedstaden og hemmelig har bosat sig paa dette af Naturen befæstede Sted; thi lige til Søen støder jo den stejle Skrænt, og under den glider Vandet, hvorover Klippen hæver sig op og bærer det ligesom svævende Hus, saa at det Hele ser ud som et Skib. Skønt Konen er dragen ind i denne Fæstning, har Tilbederne dog fundet hende; thi der kommer de jo sejlende, en i en mørkeblaa Baad, en anden i en forgyldt; den tredjes har en brogetfarvet Stavn, og de samles nu ligesom til en Hyldning, det er unge, skønne, bekransede Mænd, hvoraf en spiller Fløjte, en anden klapper i Hænderne, medens den tredje synes at synge, og Kranse og Kys kaste de derop. Konen ser fra Huset ned til dem, idet hun ligesom i Overmod synes at opfordre dem til, ikke blot at sejle, men ogsaa at svømme til hende. Længere henne ser du Hjorde og synes at høre Dyrenes Brølen og Skalmejernes Klang; men ogsaa Jægere og Agerdyrkere finder du der, samt Floder, Søer og Bække; thi Maleriet fremstiller alt dette. Og du ser vel ogsaa Templet med dets Søjlehalle, og Ilden ude ved Flodmundingen, hvor den er anbragt højt oppe til Advarsel for de Skibe, som kommer fra Pontus.«

Philostratos kalder et af Malerierne »*Øerne*«, og det synes ligeledes at frembyde et storartet Panorama; thi derpaa vises et udstrakt, letbevæget Hav, hvori syv Øer ligger spredte; den midterste er stærk vulkansk, og Ildstrømme og Røgskyer ses svævende derover; men ved Siden af denne Ø ligger en anden, som ved vulkanske Kræfter er adskilt i to Dele, hvilke nu forbindes ved en Bro, hvorover er livlig Færdsel. Paa den modsatte Side ligger en rig med Vinplanter bedækket Ø, og derefter følger en, som er meget lav og velbefolket med Fiskere og Agerdyrkere, tilsidst kommer en vild og skovrig Ø med Jægere og Skovhuggere; men af de to yderste synes den ene at være optaget af et ensomt Bjærg, smykket med de Blomster, som tjener til Ernæring for Bierne, og hvoraf Nereiderne plukke, medens den anden er bebygget og opfyldt af storartede Bygninger samt Skove med høje Cypresser, Fyrretræer, Ege og Cedere.«

Disse Eksempler maa være nok som en Prøve paa de philostratiske Billeder, og det er indlysende, at Prospekter af et saadant Omfang maa have frembudt en rig Lejlighed til Anvendelse af Perspektiven, og vel neppe kan tænkes opfundne eller udførte uden Kendskab til denne.

Beskrivelserne omfatter desuden en Mængde Malerier, hvortil Emnerne er hentede fra Mytherne, og saadanne Kompositioner maa vel henføres til det, som Vitruvius kalder »Megalographi« (Stormaleri); men der findes ogsaa en Del, som maa benævnes »Rhyparographi« (Smaatmaleri), aldeles hvad vi nu kalde Stillelivsbilleder; den hele Samling frem-

byder en stor Rigdom paa Motiver og viser, at Oldtidens Kunstnere ikke har skyet nogen Ulejlighed, men stræbt at gøre deres Billeder saa underholdende, som muligt. Om Betydningen af disse mærkelige Beskrivelser er Meningerne nu meget delte; nogle antage dem for kun at være rhetoriske Øvelser, andre paastaa, at de maa være fremkaldte ved Betragtningen af virkelige Kunstværker. Woermann skriver saaledes: »*Ich hege die Ueberzeugung, dass die von den Philostraten beschriebenen Gemälde wirklich zu ihrer Zeit existirt haben: aber ich bin der Ansicht, dass es höchst bedenklich ist, diese Gemäldebeschreibungen im Einzelnen zur Rekonstruktion der nur dem Namen und dem Gegenstande nach bekannten Meisterwerke der griechischen Malerei der Blüthezeit zu verwenden.*«

Man har altsaa yttret Tvivl om, hvorvidt disse Beskrivelser, forfattede henved to hundrede Aar efter Kristi Fødsel, kunne egne sig til at give et Begreb om Arbejder, udførte sekshundrede Aar tidligere; men det var jo ikke umuligt, at man paa den Tid kan have haft gode Kopier efter de gamle Mesterværker; thi det maa erindres, at vi endnu har Malerier fra den første Periode af Renaissancen, hvilke altsaa er mere end sekshundrede Aar gamle, og efter Plinius's Udsagn fandtes der jo paa hans Tid Samlinger af ældre Malerier. Paa et Vægmaleri i »*casa del naviglio*« i Pompeji findes en ganske nøjagtig Afbildning af Praxiteles Statue »*Hermes med Dionysosbarnet*«, Guden holder her en Drueklase i sin løftede Haand (Jahrbuch. 1887).

At man har haft et aabent Blik for de perspektiviske Virkninger, fremgaar tydelig nok af flere Bemærkninger hos Lukretius; denne Digter, som tilhørte den romerske Literaturs Guldalder, blev født omtrent hundrede Aar f. Kr., han anses som en af Oldtidens største Digtere, og fik Tilnavnet »*Carus*« (den yndede). Lukretius's betydeligste Værk er et Læredigt »*De rerum natura*« (Tingenes Natur) her finder man i fjerde Bog, særdeles mærkelige Iagttagelser angaaende Spejlbillederne og Perspektiven, hvoraf jeg vil anføre et Uddrag.

»*At Stadens kantede Taarne, naar vi ser dem i det Fjerne, synes os runde, hidrører derfra, at ethvert skarpt Hjørne viser sig stumpt i Afstand, eller viser sig slet ikke: thi Formerne udviskes, og Begrænsningen naar ikke Synet, da den forøgede Luft, hvorigennem Blikket skal føres, frembringer den Virkning, at det skarpe bliver sløvet.*« . . . . .

»*Klipper, som rager højt op over Havet, men dog er adskilte, saa at Flaader kunne sejle derimellem, vil forekomme os i Afstand at være forenede, som en Ø af stort Omfang.*« . . . .

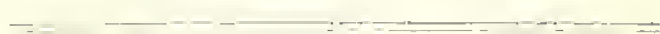
»*Og endelig vil Søjlegangen, skønt den løber lige efter en Snor, strækker sig langt i Dybden, støttet af ensartede Søjler, naar Du staar for Enden og overskuer det Hele, trække sig mægtigt sammen i en tilspidset Form, Gulvet nærmer sig til Loftet, den højre Side til den venstre, indtil alt løber sammen i en utydelig Spids.*« Saaledes bringer Digteren os her et fuldstændig perspektivisk Billede for Øje.

Af de antike Vægmalerier er der nogle enkelte, som Kunstforskerne mener at kunne føre tilbage til ældre udmærkede Originaler, enten som Kopier eller Bearbejdelser af disse, og det er da især Mestre som Nikias, Apelles og Anthiphilos, som antages at være kopieret, altsaa fornemmelig Kunstnere fra Alexanders Tid eller derefter. Det mest berømte »*Iphigenias Offring*« fra »*Casa del poeta*« føres endnu længere tilbage; det er et af de bedst bevarede Billeder fra Oldtiden, fint udført og med stræng symmetrisk Anordning, som peger hen til den bedste Tid; i Midten af Billedet bæres Iphigenia af en ældre skægget Mand og en yngre; de antages at forestille Odysseus og Diomedes; til Venstre staar Agamemnon bortvendt fra Hovedgruppen og tilhyllet med Kappen, som han har trukket over Hovedet; til Højre ved Alteret ses Kalkas, graaskægget og med Laurbær-

krans om Hovedet. I Himlen ser man Gudinden Artemis omgivet af lette Skyer, af Omgivelser vises kun det gule Sand forneden og en Søjle med en lille Broncestatue af Gudinden. Fig. 44. Tab. IV.

Af andre Vægmalerier, som antages at være Kopier efter gamle Mesterværker, vil jeg nævne Billederne med Aktæon, Paris Dom (Fig. 45), Helle og Phrixos, Herakles og den nemæiske Løve, Herakles og Nessus, Meleager, Jo, Perseus og Andromeda (Fig. 46), Ares og Aphrodite og maaske et Par andre; flere af disse Malerier, hvorpaa Horisontens Højde er antydet ved en punkteret Linie *A B*, er fremstillede i en smuk Anordning og med god Perspektiv.

Jeg er da ved disse Undersøgelser kommen til den Overbevisning, at man vel ikke med Sikkerhed kan bevise, at Oldtidens Kunstnere har kendt en Theori for Perspektiven i samme Udstrækning, som vi; men at de dog maa have forstaaet at gennemføre en perspektivisk Anordning i deres Værker, om dette end hovedsagelig er sket ad empirisk Vej.



LA PERSPECTIVE DANS L'ART ANTIQUE,

NOTES AYANT SERVI POUR LES COURS À L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS.

PAR

CHR. V. NIELSEN,

ARCHITECTE, MEMBRE HONORAIRE DES ACADÉMIES DE VENISE ET DE BOLOGNA.

RÉSUMÉ TRADUIT EN FRANÇAIS PAR M. PIERRE OESTERBYE.

Le mot perspective est dérivé du latin »*perspicere*« qui signifie voir clairement, et comme il n'existe pas en grec un mot analogue, quelques uns ont cru devoir en conclure, que les grecs n'ont pas connu la perspective. C'est une erreur, car il faut se rappeler que cette science était désignée en Grèce sous le nom d'optique, et que l'on appelait son application dans l'art la »*Sciagraphie*« ou »*Scenographie*«. Le philosophe Thales de Miles qui vivait au septième siècle avant J-Chr. aurait rapporté d'Egypte et répandu en Grèce la connaissance de la géométrie et de l'astronomie. Mais les anciens furent longtemps à se faire des idées bien définies sur les effets de la lumière et de la manière dont la surface des corps devenait visible. On était assez d'accord au sujet des corps lumineux comme le soleil, la lune, les étoiles et la lumière artificielle; mais les opinions étaient très différentes relativement aux corps sombres, car quelques-uns pensaient que l'apparition de l'objet était due aux rayons qui sortant des yeux étaient dirigés sur l'objet, d'autres au contraire que ces rayons allaient en sens inverse. Platon était de l'avis des premiers, Pythagore des seconds.

Le plus ancien ouvrage sur l'optiqe que nous ait légué l'antiquité est celui que composa Euklides, élève de Platon; il suppose que les rayons visuels partent de l'œil et embrassent l'objet que nous percevons. Plusieurs de ses doctrines sont applicables dans la perspective. Le célèbre mathématicien Ptolemée qui vivait à Alexandrie au deuxième siècle, aurait aussi écrit un traité d'optique. Il découvrit également la projection stéréographique qui forme la base de la cartographie.

On possède aussi un traité d'optique par Heliodorus de Larisse. Ce traité a été traduit en latin et publié par le savant danois Rasmus Bartholin qui le dédia à Frederic III de Danemark. Bartholin, qui était né en 1625 et acquit un nom comme mathematicien et astronome, intitula son livre »*Heliodori Larissai De Opticis Libri II, Ab Erasmo Bartholino. Casp. Filio*«. On retrouve chez Heliodorus les mêmes doctrines que chez Euklides, et, comme ce dernier, il mentionne que l'empereur Tibère pouvait comme certains animaux, voir dans l'obscurité. Il cite ensuite des passages de l'optique de Ptolemée, et dit enfin,

que la *»scenographie«* est la troisième partie de l'optique, et qu'elle est indispensable pour les architectes et les artistes qui exécutent des œuvres de dimensions colossales.

Je ferai également remarquer que Platon dans son dialogue *»le sophiste«* dit que les artistes qui exécutent de grandes œuvres en sculpture ou en peinture calculent exactement l'effet optique, et il dit: ». . . . . . *car s'ils donnaient à leurs belles œuvres les véritables proportions, les parties supérieures sembleraient trop petites et les parties inférieures trop grandes; c'est pourquoi les artistes de nos jours au lieu de donner à leurs œuvres les proportions réelles, leur donnent des formes qui offrent un bel effet à l'œil.* S. Blondel en fait mention dans un article de la Gazette des Beaux-Arts de 1878, et dit: »*Il ressort de tout cela une vérité incontestable, c'est que les anciens ne possédaient qu'une perspective élémentaire, devinée ou acquise par l'observation. Cette perspective sommaire existe non seulement dans la plupart des ouvrages de sculpture antique, tels le groupe du Taureau Farnese (Fig. 42), et le bas-relief représentant le Festin de Trimalcion, mais elle se rencontre encore parmi les monuments d'une toute autre nature. On trouve sur les médailles, dit Dutens dans son »Origine des découvertes attribuées aux modernes«, une foule de preuves de la connaissance des anciens dans la perspective. Là encore il y a exagération. La perspective à l'usage des graveurs en médailles, comme celle employée par les statuaires, n'était donc qu'une science rudimentaire, comparativement à la nôtre, basée sur les règles encore peu définies de la géométrie et de l'optique, et que les artistes modernes ont eu raison d'appeler perspective de sentiment.*« Ceci est certainement juste lorsqu'il est question d'ouvrages de sculpture; mais il en est tout autrement lorsqu'il s'agit de représentations architecturales ou pittoresques.

Au temps de la renaissance ce furent, on le sait, les architectes qui les premiers surent employer la perspective, et ce fut le florentin Filippo Brunellesco qui fit une théorie de ce procédé. Il en a sans doute été de même dans l'antiquité, car d'après les explications de Vitruve il faut supposer que les grands constructeurs qui élevèrent les monuments immédiatement après les guerres des Perses, ont connu et appliqué la perspective. La méthode la plus ancienne, employée par la renaissance pour représenter une image en perspective se composait de projections géométriques (plan et profil), c'est cette méthode qu'expose Albrecht Dürer et plusieurs autres théoréticiens de cette époque, et c'est certainement la même qu'ont employée les architectes de l'antiquité.

Mais déjà à la fin du 15ème siècle les règles de l'emploi du point de distance furent exposées sans doute par Piero della Francesco, et en 1505 le savant français Viator indique la même méthode; on ignore si elle a été connue dans l'antiquité. Vitruve mentionne cependant un point spécial (le point principal) qu'employaient les artistes pour reproduire des perspectives. C'est par la peinture de décors pour les théâtres que la perspective de l'architecture fut introduite dans la peinture.

Ce n'est que dans les copies des peintures du temps d'Alexandre le Grand, c. à. d. de l'apogée de la peinture antique, que l'on peut découvrir une notion consciente de l'importance de l'horizon.

Dans les décorations de la décadence on trouve toujours l'emploi du procéde de la perspective; je mentionnerai ainsi les peintures de Pompéi et d'Herculanum et d'autres cités antiques. La perspective y est souvent employée décorativement et sans règle, mais on trouve cependant aussi beaucoup de spécimens où elle est employée d'une façon parfaitement correcte.

Le ouvrages le l'architecture et de la sculpture de l'antiquité montrant clairement que leurs auteurs calculaient jusqu'aux moindres détails les effets de la perspective, il est peu probable que les peintres aient ignoré ce procédé; mais les savants n'ont pas toujours été d'accord sur ce point.

Ch. Perrault, l'auteur des contes de fée dit dans son traité »*Parallèle des anciens et des modernes*« que les artistes de l'antiquité ignoraient plusieurs des mystères de l'art à l'époque de la construction de la colonne de Trajan, et qu'ils ne connaissaient pas la perspective. Perrault fait erreur en ajoutant ceci, car sur cette même colonne de Trajan on trouve justement dans les motifs de décorations de claires tentatives de raccourcis en perspective dans les figures, les écussons et les édifices. La hauteur des bas-reliefs augmente également à mesure de leur élévation, ce qui ne peut ëtre qu'une suite d'un calcul de l'effet de la perspective. Perrault mentionne aussi la fresque antique »*Les Noces Aldobrandine*« des thermes de Tite, et il dit que cette peinture manque également de perspective. Cependant plusieurs des figures y sont en raccourci et les accessoires comme l'autel et la vasque sont représentés avec une parfaite exactitude. Enfin il ne faut pas oublier que cette œuvre est aussi un ouvrage de décoration, et que comme la colonne de Trajan elle appartient à la décadence puisque Pline disait déjà de son temps en parlant de l'art »*le mourant*«. Dans son traité »*Histoire de la perspective*«, M. Poudra dit: »*Certes, on voit quelques dessins où se trouve un sentiment de perspective*; *par exemple, les Noces Aldobrandine; il faut reconnaître que beaucoup de peintres actuels n'exécuteraient pas mieux la perspective de l'ensemble;*« (Fig. 1).

Perrault n'était enthousiasmé que pour le siècle de Louis le Grand, et il écrit aussi:

»*La belle Antiquité fut toujours vénérable,*
Mais je ne crus jamais qu'elle fut adorable
je voy les Anciens, sans plier les genoux,
Ils sont grands, il est vray, mais hommes comme nous,
Et l'on peut comparer sans craindre d'estre injuste
Le Siècle de Louis au beau Siècle d'Auguste.«

. . . .

Le poète anglais Pope qui en 1713 traduisit Homer croit au contraire que l'on trouve déjà dans l'Illiade dans la description du bouclier d'Achille, des allusions aux représentations de perspective, et les descriptions des paysages dans l'épopée de Homer montrent aussi un goût pour le pittoresque que l'on ne retrouve dans aucune autre poésie de ce temps. Dans sa célèbre plaquette »*Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*«, Lessing prétend que les anciens n'avaient aucune connaissance de la perspective. S'il s'agit d'une théorie complète telle que nous la connaissons aujourd'hui, Lessing a peut-être raison, mais il se pourrait cependant que les anciens aient très bien pu obtenir des résultats satisfaisants par des essais pratiques (V. Chr. Nielsen »La perspective pratique)«. Fig. 2—6, montre des objets représentés en perspective seulement par des constructions géometriques, qui à ce qu'on suppose, ont été connues par les artistes de l'antiquité.

Fig. 7—8' la représentation perspective du temple grec, est exécutée par le point principal P et le carré a. b. c. d, lequel est marqué à vue d'oeil de l'artiste.

Dans l'art oriental, tel que nous le connaissons des bas-reliefs sur les édifices égyptiens ou assyriens, on ne trouve aucune trace de perspective. Toutes les figures y sont représentées en projection géométrique (silhouettes) et tous les mouvements sont parallèles à la surface. J. Thibault écrit dant son ouvrage »*La Perspective linéaire*« qu'il n'est pas impossible que les Egyptiens aient employé la perspective dans leurs mystères, pour lesquels

ils faisaient usage de tous les moyens qui pouvaient surprendre; on sait qu'ils connaissaient trés bien la géométrie, et qu'ils savaient parfaitement faire comprendre leur idée par une image géométrique ce qui remplissait aussi beaucoup mieux sur les grandes surfaces des murailles, que s'ils avaient employé la perspective. Les temples égyptiens avec de grands salles à colonnes et des allées de sphinx, montraient une perspective sublime qui certainement a été calculée. Fig 9—12.

Il en était de même dans les premières périodes de l'art grec et les admirables fresques qui furent exécutées dans les temples et les grandes salles immédiatement après les guerres des perses ne contenaient aucune perspective dans l'ensemble de l'arrangement de la peinture. La raison c'est que la représentation en perspective ne s'accordait pas avec le style décoratif de cette époque. Car si on avait divisé l'immense surface d'une paroi de temple par un horizon avez un sol terrestre et une partie ciel, la partie supérieure de l'image aurait été à peu près vide, et c'est ce qu'on voulait éviter. La peinture devait uniquement servir comme les ornements et se conformer à la sévère architecture dorique; c'est pourquoi les figures étaient réparties symétriquement sur toute la surfarce. Cet arrangement se trouvait dans les célèbres ouvrages du peintre Polygnotos à Leschen à Delphe, comme le prouve l'exacte description qu'en a faite Pausanias et d'après laquelle plusieurs peintres modernes, notamment les frères Riepenhausen et le peintre français Chevignard ont essayé de les reconstituer. On sait qu'Aristote et Cicero mentionnent avec admiration les contours dans les peintures de Polygnotos.

Les Grecs ont cependant de bonne heure compris l'importance de la perscetive; le char de combat représenté sur les plus anciens vases (Fig. 13) peut sans doute être considéré comme une tentative de l'emploi de la perspective, et de semblables représentations se retrouvent sur des pierres taillées de l'antique Mycène. Les images exécutées par le peintre Kimon de Kleonœ et que l'on désignait sous le nom de »*Katagrapha*« étaient peut-être des tentatives analogues. Une chose est certaine cependant, c'est que dans les plus anciennes images des vases qui étaient exécutées en noir sur fond clair, les boucliers des guerriers étaient des cercles geométriques, tandis que plus tard dans les images claires sur fond noir, ces boucliers sont des cercles en perspective (des ovales); ce changement eut lieu environ à l'époque la guerre de Péloponèse. (Fig. 20—21).

A l'époque la plus brillante de la Grèce, lorsque Péricles dirigeait l'Etat, et que l'on construisit les plus beaux monuments, les architectes ont certainement connu et employé la perspective: le temple de Thésée, le Parthénon et l'Erechtejon en sont la preuve.

Vitruve, qui au temps de l'empereur Auguste, écrivit son ouvrage sur l'architecture, fait observer que parmi les dessins nécessaires pour la construction d'un édifice il faut aussi un dessin en perspective: »il faut« dit-il »*l'ichnographia*« (plan), »*l'orthographia*« (élévation) et la »*scenographia*« (perspective) *montrant la façade et le côté fuyant de sorte, que les lignes se rencontrent à un point.*«

Dans son ouvrage »*Entretiens sur l'architecture*« l'architecte français Viollet-Le-Duc dit en parlant du temple de Pandrosos à Athènes que le constructeur a certainement dû calculer exactement l'effet de la perspective, ce qu'il n'aurait pu faire uniquement à l'aide d'un dessin géometrique.

En voici un extrait: »..... *Je le répète, dans leur architecture, les Grecs comptaient avec la lumière, la transparence de l'air, avec les sites environnants; ils apportaient une étude toute particulière dans l'arrangement des angles de leurs édifices, se détachant en silhouette sur le ciel ou sur le fond bleuâtre des montagnes. Il est visible qu'ils n'étudiaient pas ces parties importantes de l'architeeture en géométral, mais qu'ils se rendaient un compte très-exact et très-fin de l'effet perspectif; c'était véritablement en artistes qu'ils*

combinaient ces effets, sachant très-bien qu'en exécution, les monuments ne se voient pas en géométral.«

Un byzantin Tzetzes raconte comment le sculpteur Phidias qui connaissait la géométrie et l'optique, vainquit Alkamenes dans un concours parce qu'il avait exactement calculé l'effet d'une statue d'Athénée qui devait être placée au faîte d'une haute colonne; on a aussi fait observé que les ouvrages de Phidias destinés au Parthénon démontrent que l'artiste a calculé la perspective. Pausanias raconte que dans le temple de l'Olympia on avait indiqué l'endroit d'où il fallait regarder le Zeus assis colossal de Phidias, et on pense que c'est l'artiste lui-même qui a indiqué cet endroit.

D'ailleurs on a constaté que la partie supérieure des statues assises de l'antiquité était quelque peu élevée en vue de l'effet de la perspective, car on avait calculé, que placée à une certaine hauteur les genoux de la statue en cacheraient une partie. On voit également que les sculpteurs grecs ont connu le dessin constructif de ce fait même qu'ils étaient en même temps architectes comme, par exemple, Polycletos, Scopas, Pytheos et d'autres.

Sur le bouclier d'Athène, Phidias avait représenté la guerre d'amazones; le plan du tableau était traité en terrain montant, comme dans les tableaux de Polygnotos. Fig. 17.

Comme déjà dit, il s'opéra au temps de la guerre péloponésienne un changement dans la peinture, un nouvel élément s'y est introduit dans le dessin et cet élément c'est justement la perspective. On la sent aussi dans la sculpture et on peut l'observer dans la célèbre frise du temple d'Apollon à Phigalia (Fig. 18), et dans la frise du monument de Lysicrate à Athènes.

Dans le septième livre de son ouvrage, Vitruve nous donne un renseignement précis sur l'apparition de la perspective en nous racontant que le peintre Agatharchos fut le premier qui, sur les indications d'Æschylos, exécuta pour le théâtre, des décors dont on loue la perspective. Les philosophes Anaxagoras et Démocrite firent des traités sur ce nouveau procédé, et Démocrite dit qu'il a étudié cinq ans en Egypte et qu'il peut se mesurer avec les Egyptiens à l'égard des constructions géométriques.

Agatharchos, dont l'art prit le nom de Scenographie, a sans doute été le premier peintre qui ait su diviser le terrain en perspectives et séparer le premier plan du fond.

La peinture de décors pour le théâtre donna l'impulsion à un procédé produisant plus d'illusion, et à partir de cette époque on entend dire que les peintres cherchent à faire sortir les objets de la surface du tableau. Dans les tragédies grecques on voit que les auteurs ont souvent imaginé une scènerie assez considérable, ainsi dans la première scène »*d'Electra*« de Sophocles, on voit la place d'Apollon, le bois sacré, le temple d'Hera, le château du roi et enfin un vue sur Mycène.

Platon dit dans son dialogue »*Kritias*« que l'on emploie pour représenter des paysages »*une sciagraphie à tromper l'œil*«, et Pline raconte que les peintures aux théâtres étaient si fidélement exécutées que les oiseaux venaient de tous côtés pour se poser sur les toits peints sur les décors.

En même temps qu' Agatharchos vivait Apollodoros surnommé »*le peintre des ombres*«, ce surnom est une preuve des grandes progrès des effets pittoresques. Ces effets furent perfectionnés par le célèbre peintre Zeuxis dont le tableau »*les centaures*« a été décrit d'une façon très intéressante par Lucianos; Parrhasios est connu par la finesse des contours et sa connaissance de la symétrie.

C'est vers cette époque que Timanthe peignit »*le sacrifice d'Iphigénie*« dont on pense avoir retrouvé à Pompeji une copie sur une fresque où les mouvements des figures sont représentés en perspective. Fig. 44.

Mais c'est surtout l'école de Sikyon, dont le fondateur fut Eumpous, qui fit époque par

l'emploi de la perspective. Un des élèves d'Eupompos nommé Pamphilos, dont Pline vante les connaissances en géométrie »sans lesquelles« dit-il, »on ne saurait atteindre la perfection dans l'art,« fit par son influence, introduire l'enseignement du dessin dans les écoles de la Grèce. Son élève Pausias exécuta un grand tableau »*le sacrifice du bœuf*« que Pline a vu au porticus de Pompée et sur lequel était représenté un bœuf noir en fort raccourci. Pline mentionne en termes très élogieux la perspective de ce tableau.

On trouve dans les peintures de Pompéï des raccourcissements semblables. Fig. 25. Pausias fut le premier artiste, qui exécuta des peintures aux voûtés (lacunaria), et ce procédé exige des connaissances de la géométrie et de la perspective.

Lorsque les Thébéiens eurent vaincu les Spartiates, Thèbes eut son époque la plus heureuse, et une école des Beaux-Arts importante se créa dans cette ville. Aristide peignit une des batailles des Perses avec plus de cent personnages. Euphranor exécuta le combat de cavaliers à Mantinea avec portraits des principaux chefs. Il est évident que de telles œuvres n'auraient pu être exécutées sans l'aide de la perspective; on affirme d'ailleurs qu' Euphranor a même écrit sur la symétrie et la peinture.

Aristote écrit: »Il faut que les enfants apprennent l'art du dessin, parce qu'il est utile à beaucoup d'activités, à évaluer des objets d'art et des ouvrages de métier, et à aiguiser le sens en regardant la beauté physique.«

Pline raconte que le peintre Cydias peignit environ vers 360 av. J-Chr. »*l'expédition des Argonautes*«, et que cette composition fut achetée par le richissime Hortensius lequel fit construire pour le recevoir un pavillon spécial dans sa propriété à Tusculum. On a été porté à croire que ce tableau formait une espèce de panorama composé de plusieurs panneaux. Comme on vient de trouver non loin de l'endroit une boite antique appelée »Cista Ficoronique« sur laquelle se trouve gravé le même épisode, on pense avoir là une copie du tableau de Cydias surtout de la partie où Pollux bat le héros Amykos, cette partie représente les héros débarquant du bateau l'Argo pour se rafraîchir à un source.
La perspective des figures, les raccourcis et tous les détails sont exactes, et on voit que la scène se passe dans un paysage de montagnes qui sont indiquées (voir Fig. 23—24).

Démétrius Phalereus raconte que le peintre Nikias, contemporain de Praxitèles encourageait les artistes à choisir des motifs plus dignes, à ne pas perdre leur temps à des futilités comme la peinture des oiseaux et des fleurs, mais peindre des combats de cavaliers où l'on pouvait représenter les chevaux dans leurs positions différentes, montrer comment ils courent, se cabrent ou se baissent, bref en raccourci perspectif. Pline écrit: »Nikias employait de grands soins à la lumière et à l'ombre, et cherchait à faire ressortir les figures du fond.

Apelles, le plus grand peintre de l'antiquité, né près d'Ephèse était un élève d'Ephoros; il se rendit à Sikyon pour y étudier également sous Pamphilos. C'est ainsi qu'il acquit la plus haute perfection, réunissant la grâce et le colorit de l'école jonienne et l'exactitude scientifique (la perspective) de l'école de Sikyon. Les grands tableaux à figures de cet artiste: »*Aphrodite anadyomène*«, »*Artemis et les suivantes*«, *la médisance*« et »*Alexandre comme dieu*« ont tous donné lieu à l'emploi de la perspective. Pline mentionne d'ailleurs les effets de l'illusion et dit que les éclairs d'Alexandre semblent s'élancer du panneau. Il est aussi important de rappeler qu' Apelles composa un traité sur l'art destiné à servir de guide pour ses élèves. L'histoire de la finesse de ses lignes dans sa lutte avec Protogène indique également qu'il possédait une grande habileté dans l'art du dessin exacte.

Protogène, le peintre rhodien, a aussi été loué pour l'exécution parfaite des détails; dans sa peinture »Paralos et Hammonias« à Athènes, il a comme »Parerga« peint des vaisseaux de guerre comme on le voit dans les peintures de Pompeï. Fig. 25, b.

Au temps d'Alexandre le Grand vivait une artiste, Hélène, fille de Timon. Elle perpétua la victoire d'Alexandre à Issus sur un tableau qui du temps de l'empereur Vespasien fut exposé dans le temple de la Paix à Rome, et dont on croit avoir retrouvé une copie dans la célèbre mosaïque trouvée en 1831 dans la »*Casa del Fauno*« à Pompei. Cette image avec un fort raccourci des chevaux fournit une preuve évidente que les artistes grecs ont connu la perspective. Fig. 26. A B est l'horizon.

Pline raconte que l'on vantait un tableau du peintre Antiphilos représentant »*un garçon soufflant le feu qui éclaire la belle maison, et son propre visage*« donc un tableau avec un fond riche en architecture.

On cherchait à cette époque surtout à produire l'illusion. C'est ce que démontre l'histoire de Theon qui peignit un guerrier armé de pied en cap s'avançant à l'assaut; à l'exposition du tableau le peintre fit sonner un bruyant signal d'attaque et les spectateurs de s'enfuir épouvantés.

Les auteurs nous apprennent qu'il y avait deux genres particuliers dans l'art de la peinture de l'antiquité: les »Rhyparographos«, petites peintures représentant des chambres de barbier, des boutiques de cordonnier et d'autres sujets analogues, dans l'exécution desquels excellait le peintre Pyreikos, et les »Scenographies« qui étaient de dimensions à couvrir la façade entière d'un édifice. Comme un maître en cet art on nomme Serapion; mais aucun de ces tableaux ne pouvait être exécuté sans l'aide de la perspective.

Vitruve raconte que le peintre de décors Apaturios d'Alabanda en Carie était un peintre de perspective remarquable et qu'il exécuta pour le théâtre de Tralles des peintures d'édifices avec colonnes, coupoles et frontons si habilement faits que l'on croyait voir toutes les saillies de l'architecture.

Ce même écrivain mentionne en plusieurs endroits l'emploi de la perspective ainsi dans le 2^e^ chapitre du 1^er^ livre où il énumère les dessins nécessaires pour la construction d'un édifice; dans l'introduction du 7^ème^ livre où il parle de la peinture de décors, et dans le chapitre 5 du même livre sur la décoration des habitations.

Il écrit: »*ils essayèrent aussi de réprésenter des édifices avec leurs colonnes et leurs ornements supérieurs, et lorsqu'ils voulaient peindre sur des endroits spacieux, ils exécutaient des perspectives comme on en peint pour les théâtres, pour la tragédie, la comédie et la pastorale.*« Vitruve vante aussi en cet endroit la peinture architecturale d'Apaturios. Je mentionnerai également les remarques de cet auteur au chapitre 3 du 3^e^ livre où il dit que l'on donnait aux parties supérieures des frontons des temples une faible inclinaison en avant calculée pour l'effet optique. Il n'y a donc aucun doute que les artistes de l'antiquité n'aient connu et employé la perspective.

La peinture décorative de Pompeï montre une quantité de petites vues (vedutes) mélange de peinture d'architecture et de paysage, exécutées partout en perspectives comme l'ornementation, mais traitées très légèrement, peintes à main levée sans employer autre chose que la règle et le compas. Fig. 27—31. On dit que plusieurs artistes à noms romains représentaient de grandes perspectives. Pline mentionne ainsi le peintre Ludius qui exécutait des peintures murales avec salles, édifices, forêts, jardins, tombeaux et aqueducs; il parle surtout de ses »ports d'un aspect charmant«; mais Ludius peignait aussi des pêcheurs, des oiseleurs et des chasseurs.

En 1848 on découvrit dans la »*Via graziosa*« à Rome une peinture décorative qui est de grande importance pour l'histoire de la perspective; en faisant des fouilles on trouva un mur antique recouvert de fresques. Six sont conservées; ce sont d'assez grands paysages dont le staffage représente les aventures d'Odyssée. Vitruve mentionne les allées des maisons (Ambulationes) qu'en raison de leur longueur, on décorait surtout de paysages et de peintures historiques, et il mentionne justement les voyages d'Odyssée. Cette série de

peintures était séparées les unes des autres par des piliers rouges peints en perspective de façon que le point principal se trouvait dans la peinture du milieu représentant Odyssée chez Circée (Fig. 30), et qui est une peinture d'architecture. Toute cette décoration représente une loggia entre les piliers de laquelle on apercoit les clairs paysages.

Les sculpteurs employaient également une représentation perspective aux bas-reliefs. Fig. 32. Les bas-reliefs de la colonne de Théodose à Byzance furent copiés en 1479 par le peintre vénitien G. Bellini. On voit de cette copie que la représentation était en perspective. Fig. 43.

On possède de la même époque un autre travail qui révèle clairement l'emploi de la perspective: c'est la »*tabula iliaca*« (Fig. 33), une pierre qui a servi de tableau d'école, et sur laquelle sont représentés des épisodes de la guerre de Troie. La surface est divisée en 3 parties séparées par deux colonnes avec inscriptions. La partie du milieu est occupée par une grande peinture représentant en trois parties, la prise de la ville, le massacre et enfin la flotte grecque rangée en demi-cercle. Dans toutes ces représentations on voit avec évidence les tentatives faites pour employer la perspective.

Plusieurs des artistes de l'antiquité ont écrit des ouvrages sur leurs œuvres; il faut donc en conclure qu'il ont dû posséder un certain degré de connaissances scientifiques. Vitruve parle ainsi de traités écrits par Ctesiphon, Iktinos, Philon, Hermogenes, Phyteos, Silaneon, Euphranor et d'autres et dit que ces ouvrages, aujord'hui disparus, lui ont été d'une grande utilité pour la confection de son ouvrage.

Il faut croire que les artistes de la dernière période de l'antiquité ont eu recours pour l'étude de la perspective aux écrits d'Euklides. Ce mathématicien naquit à Alexandrie env. 300 av. f. Chr. Il étudie à Athénes et écrivit un traité sur l'optique. Un vieux traducteur nommé Pena écrit en 1557: »*Nous avons traduit l'ouvrage d'Euklides qui nous apprend la nature et la projection des rayons visuels, nous renseigne sur la lumière, les couleurs et les formes, et nous montre comment nous devons juger exactement de la forme des objets visibles changée par la position, le mouvement et la distance.*«

Comme on sait, on cultivait beaucoup la géométrie dans l'antiquté, et les femmes mêmes étudiaient les sciences exactes. Plutarche écrit en parlant de Cornélia, femme de Pompée: »*Cette femme possédait outre sa jeunesse et sa beauté une foule de connaissanees; bien versée dans les beaux-arts, elle savait parfaitement la musique et la géometrie et lisait avec fruit les œuvres philosophiques.*«

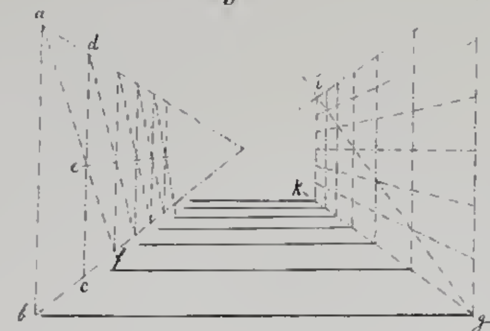
Quintilien écrit: »*Quant à la géométrie, tout le monde s'accorde à en reconnaître l'utilité pour les enfants dont elle éveille, exerce et développe l'esprit en leur donnant par conséquent une intelligence plus légére et plus sûre.*« . . . . . .

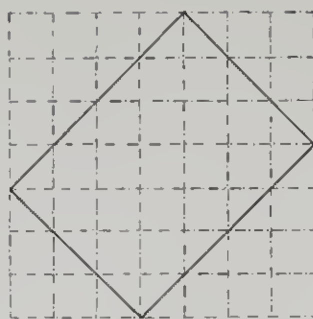
»*Pamphilos et Mélanthios excellaint par leurs connaissances de l'art du dessin, et par la beauté de l'arrangement, Anthiphilos brillait par la légèreté de son pinceau, Theon de Samos par la hardiesse de son imagination; mais Apelles se distinguait par son esprit et par sa grâee inimitable.*«

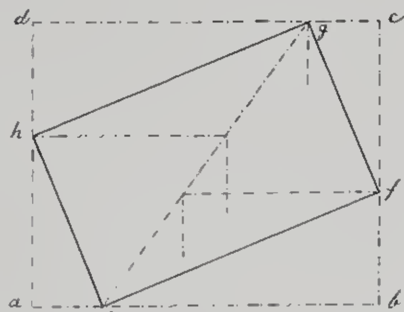
Sous le règne de l'empereur Septimius Severus le rhéteur Flavius Philostratos fit une description d'une gallerie de tableaux, et une quantité des peintures qu'il décrit sont d'un grand intérêt pour la perspective; ainsi la description du »*Siége de Thébes*« où il mentionne la réduction en perspective des guerriers qui se trouvent sur les murailles; de même celle du »*Bosphore*« où il parle de la côte pittoresque avec ses nombreux édifices; puis »*les îles*« qui forment un grandiose panorama, et plusieurs autres tableaux. Il est certain que de tels tableaux ne pouvaient être imaginés et exécutés qu'à l'aide de la perspective.

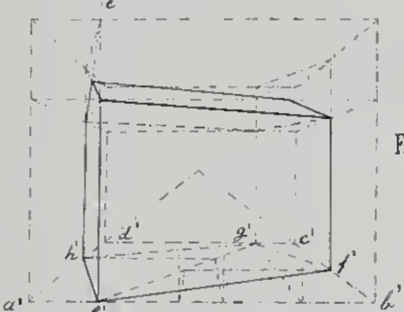
AFBILDNINGER.

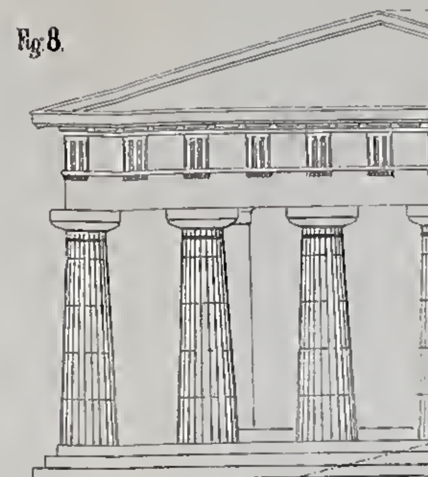
Horisontens Højde er antydet ved punkterede Linier *A. B.*

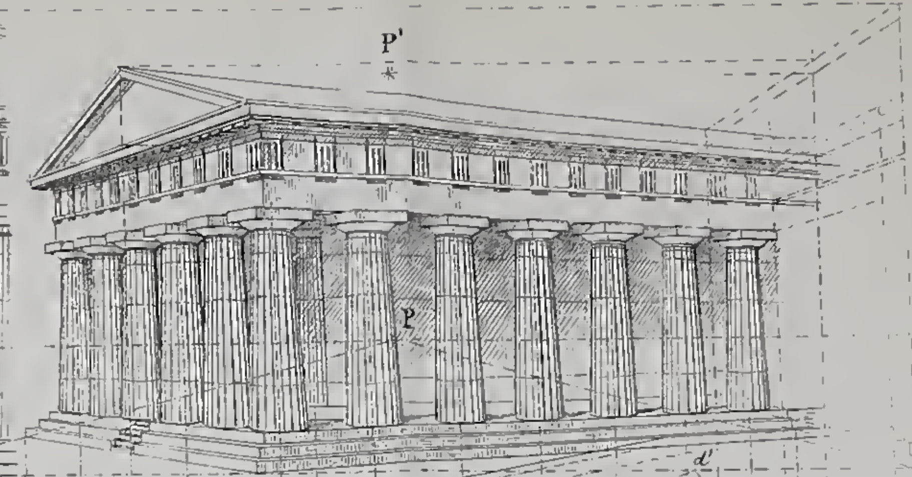

Fig 2.

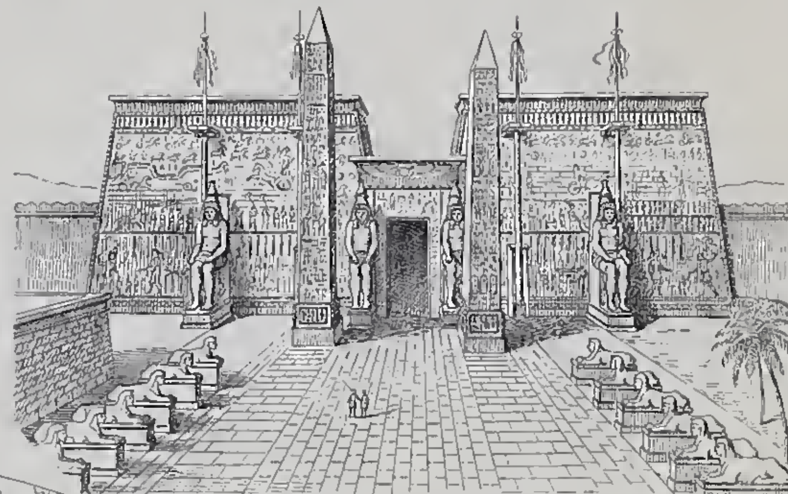

Fig 3.

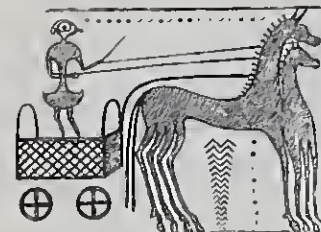


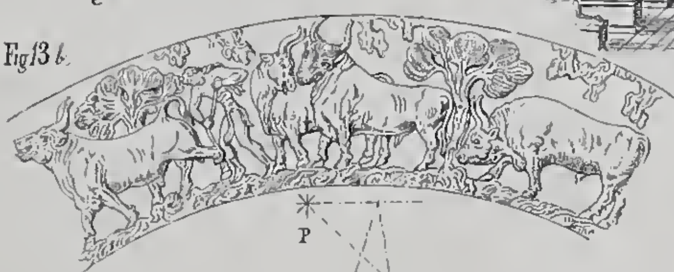

Fig 4.

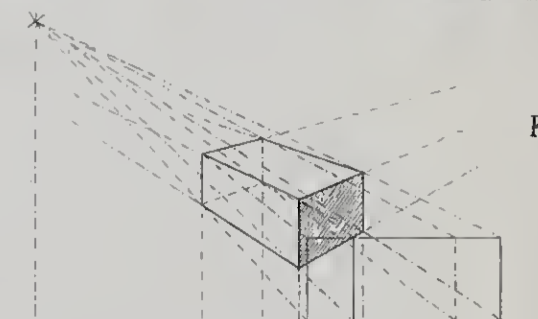


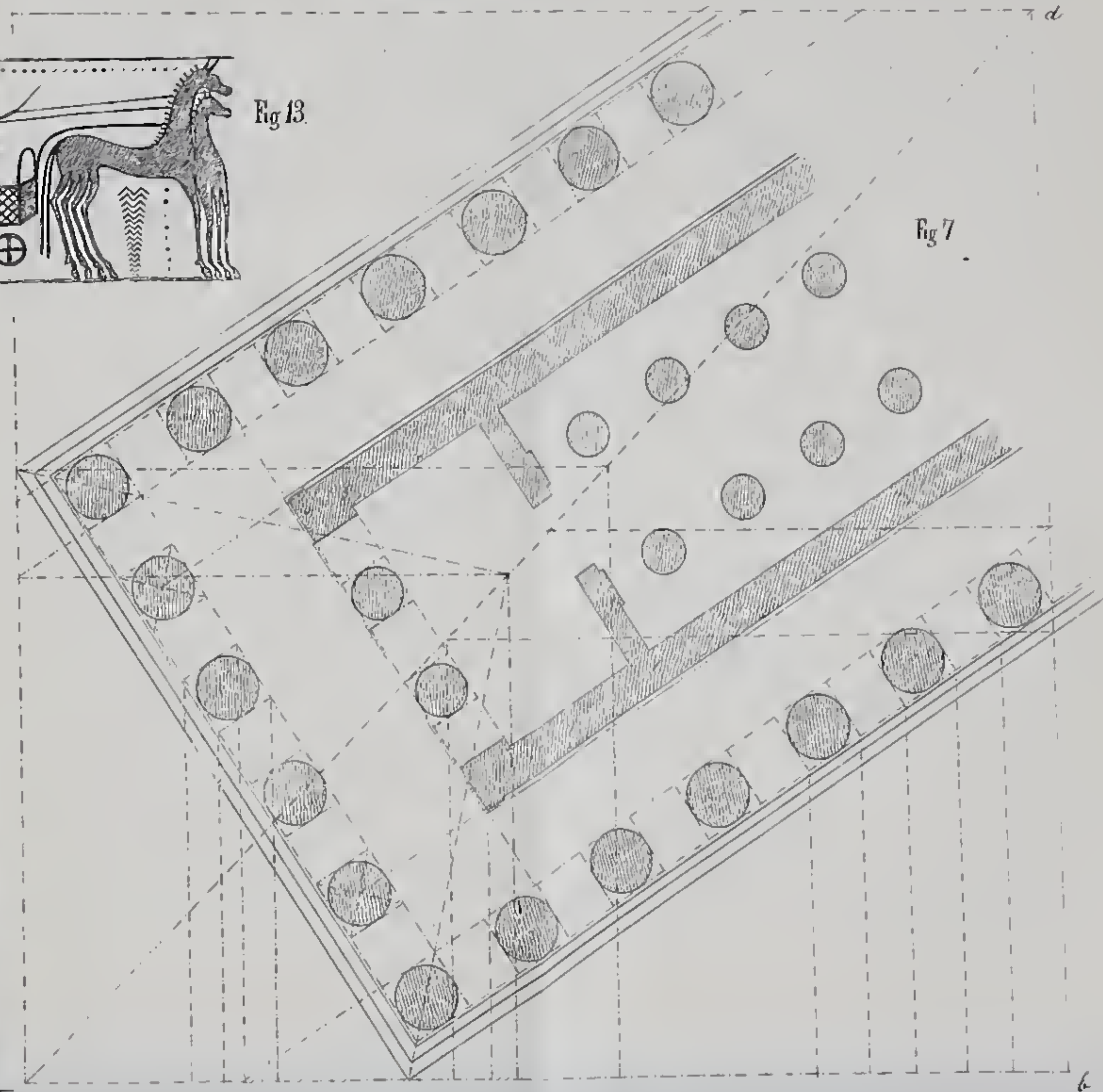

Fig 8.


Fig 9.


Fig 13.


Fig 13 b.


Fig 6.


Fig 7.

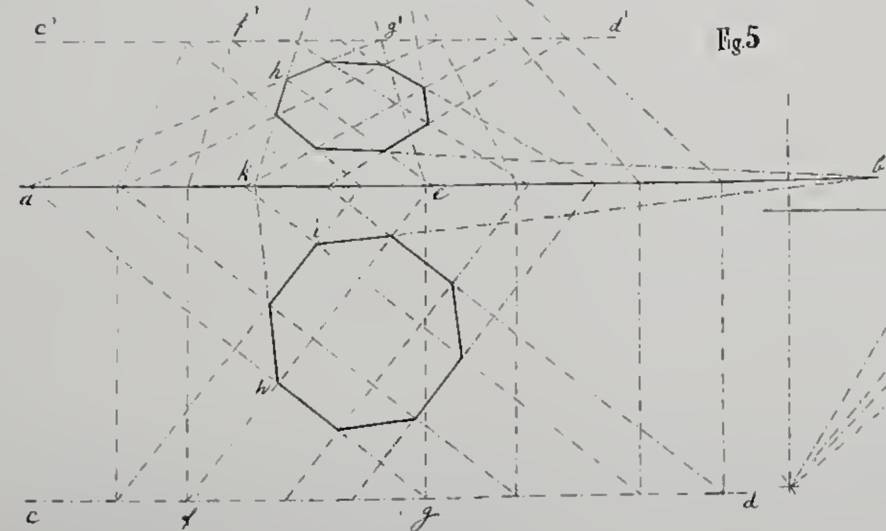

Fig 5.


Fig 11.

FOTOLITH. PACHT & CRONE

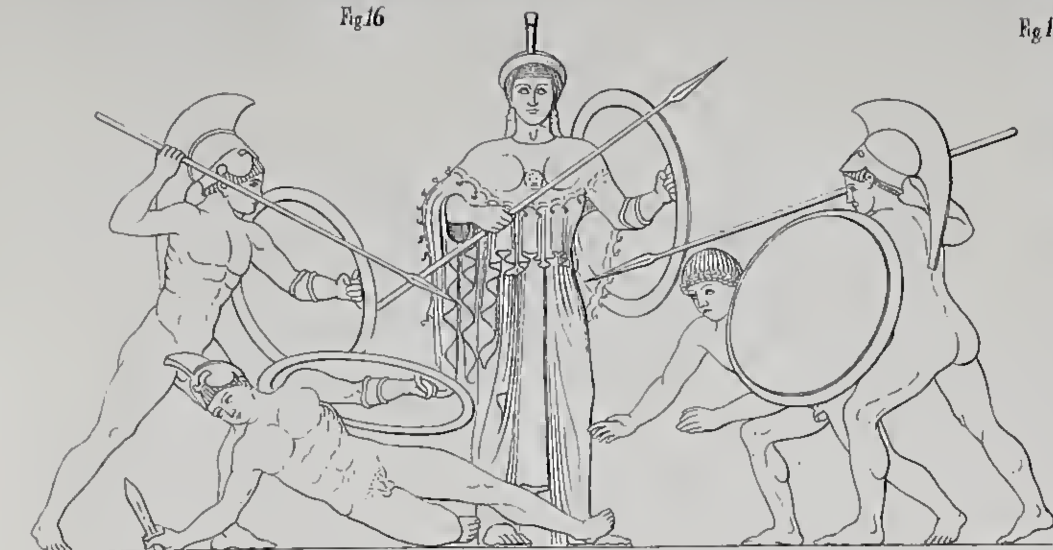

Fig. 16


Fig. 19.

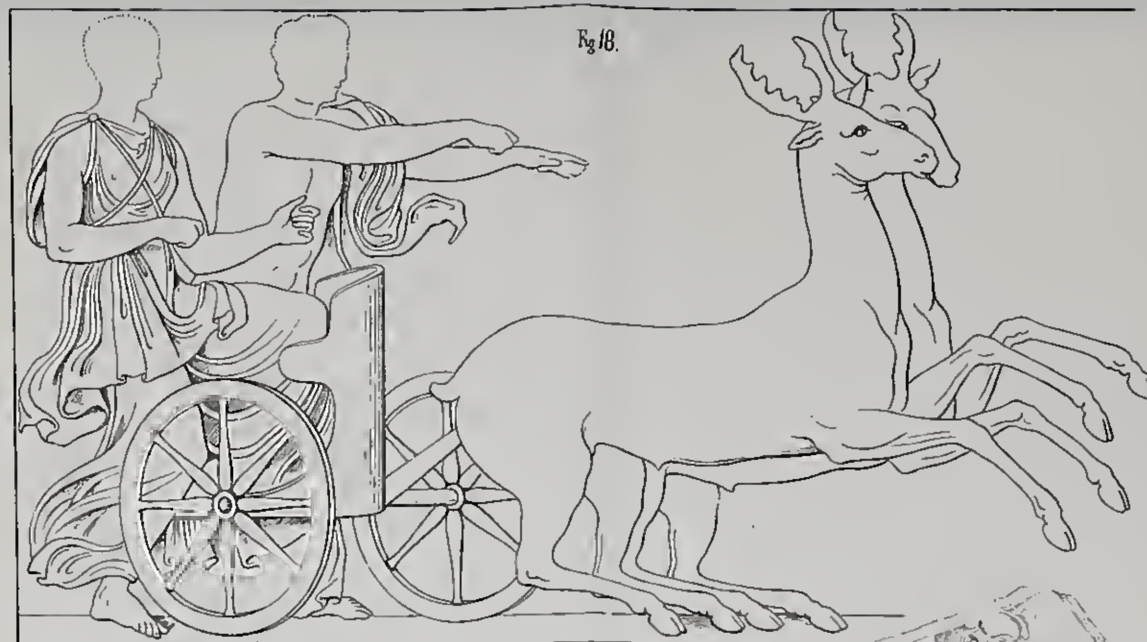

Fig. 18.


Fig. 21.

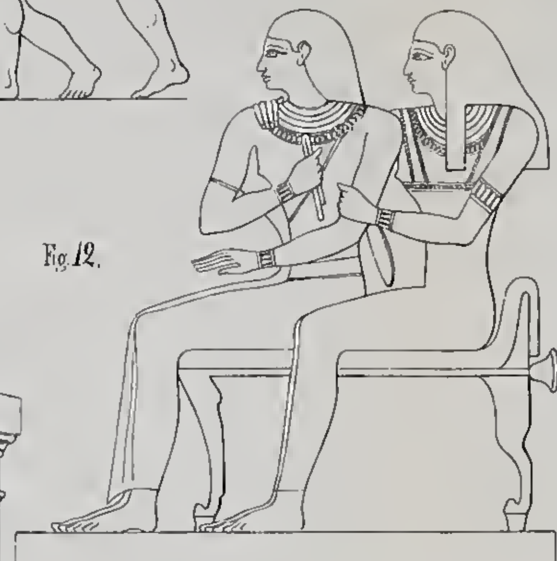
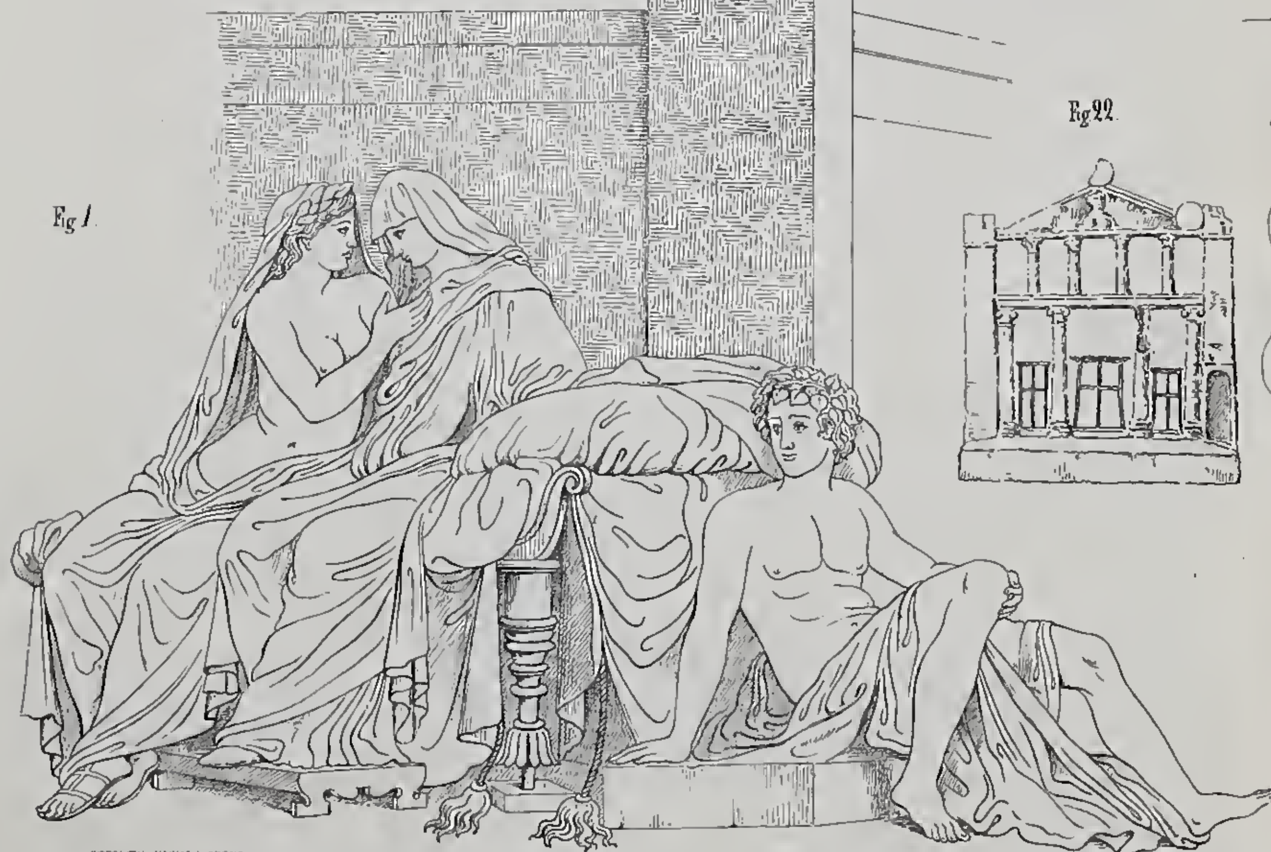
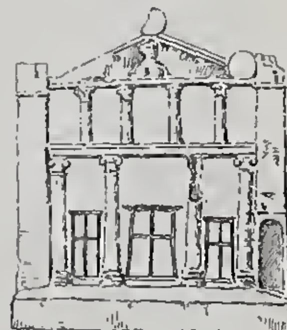

Fig. 12.


Fig. 10.


Fig. 17.


Fig. 1.


Fig. 22.

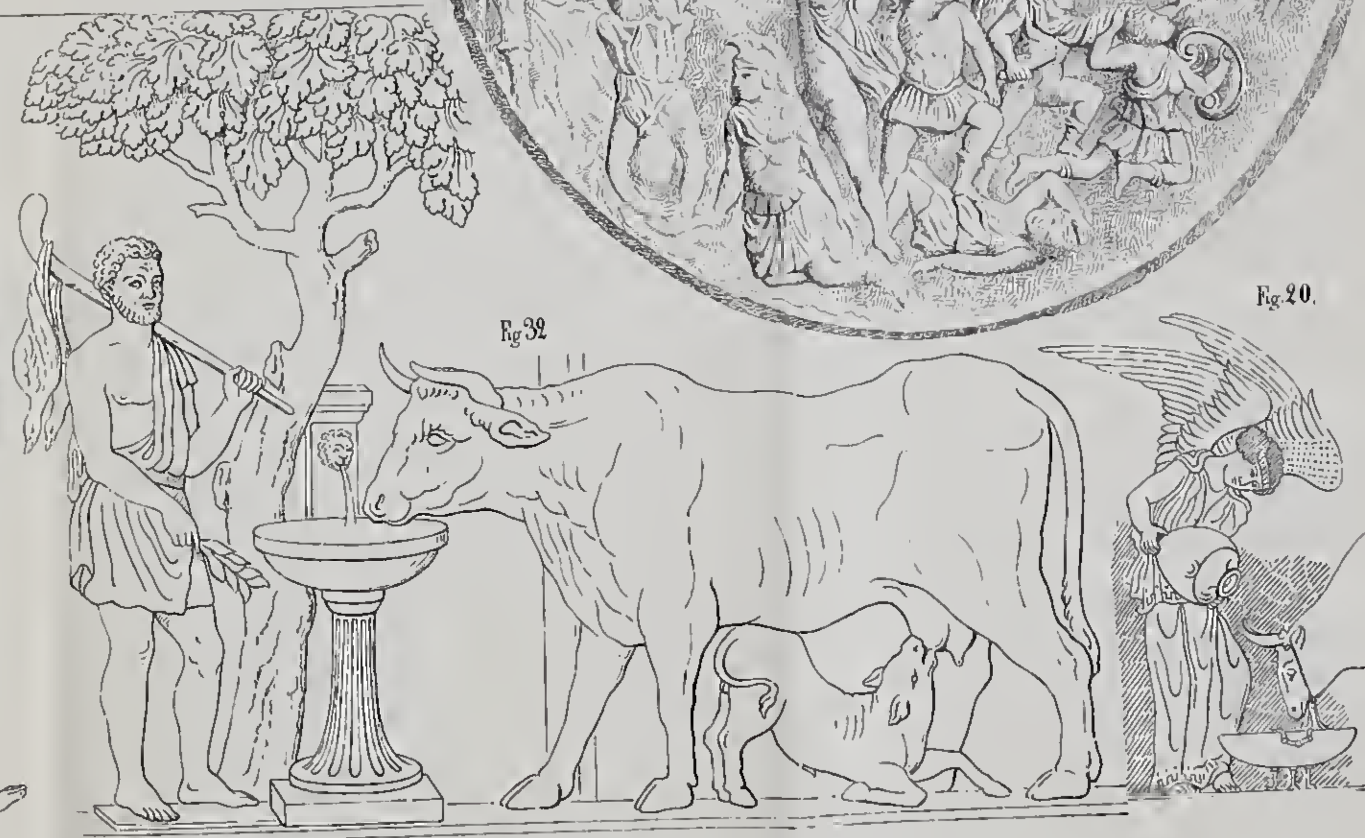

Fig. 32

Fig. 20.

FOTOLITH MACHT & CRONE

Fig. 35.



Fig. 15.

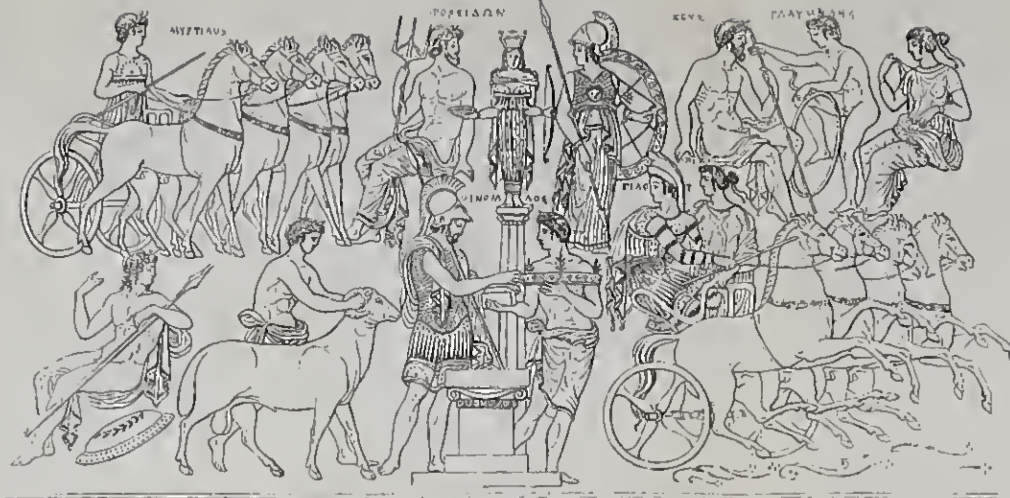


Fig. 36.



Fig. 37.

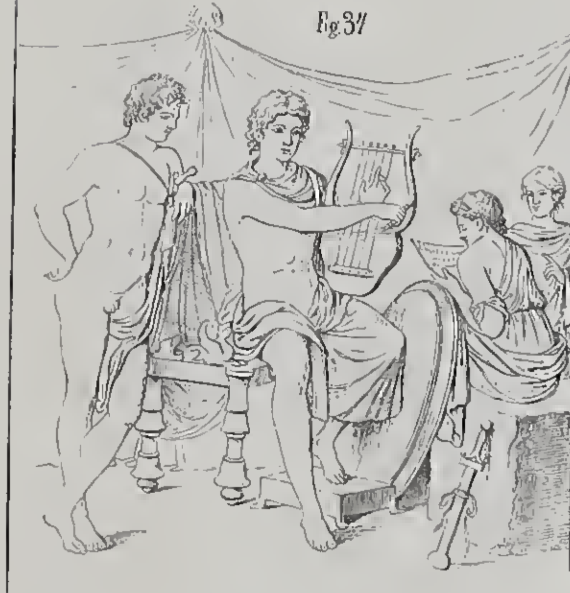


Fig. 29.

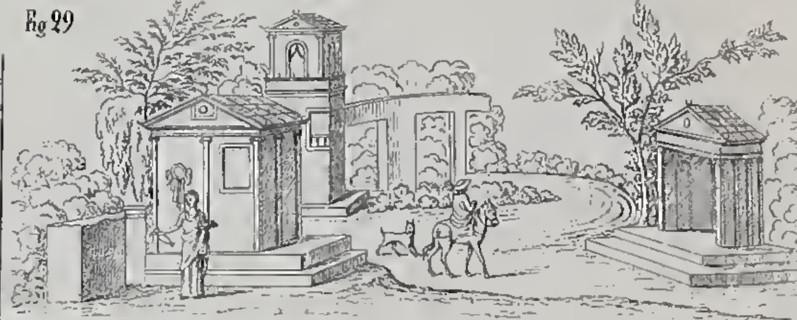


Fig. 37.



Fig. 38.

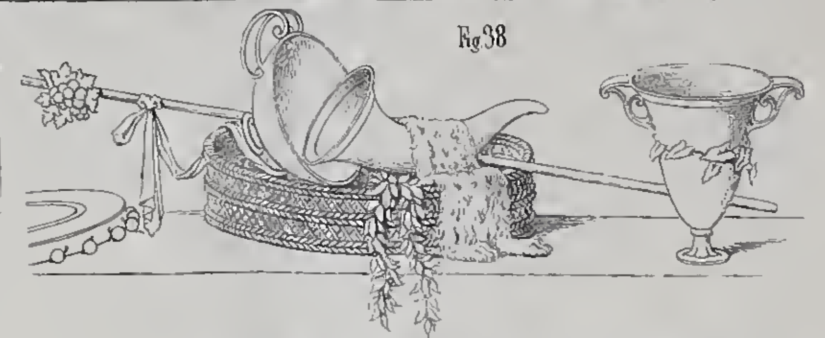


Fig. 42.

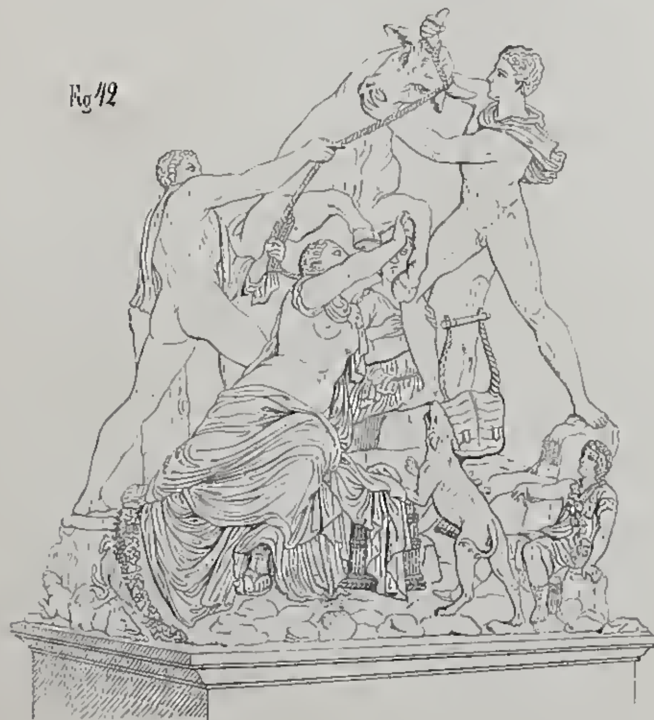




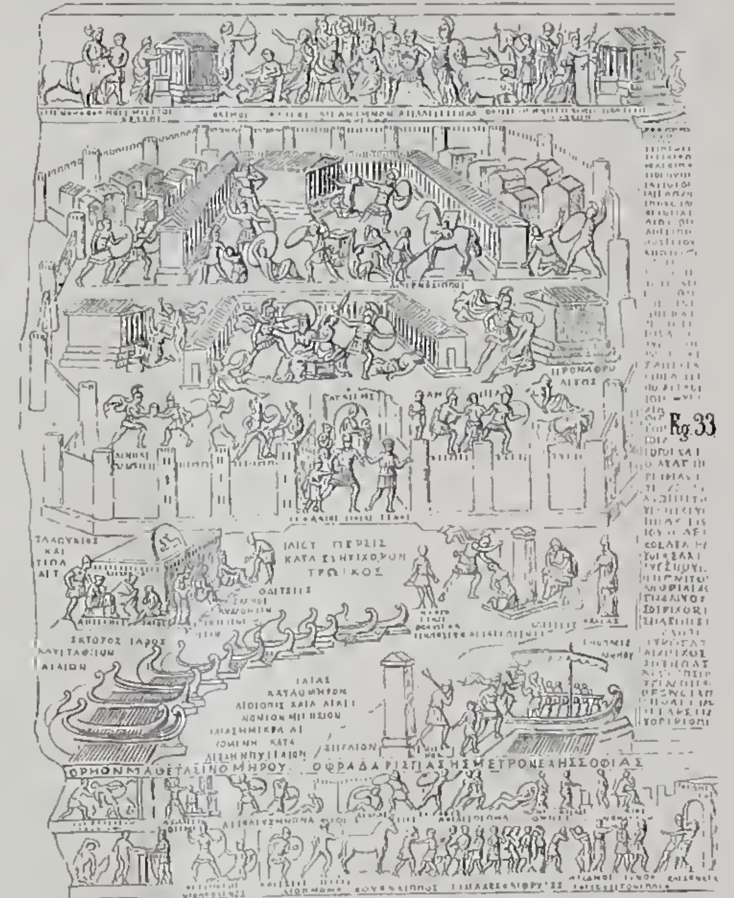


Fig. 28.

Fig. 26.



Fig. 33.



FOTOLITH. PACHT & CRONE

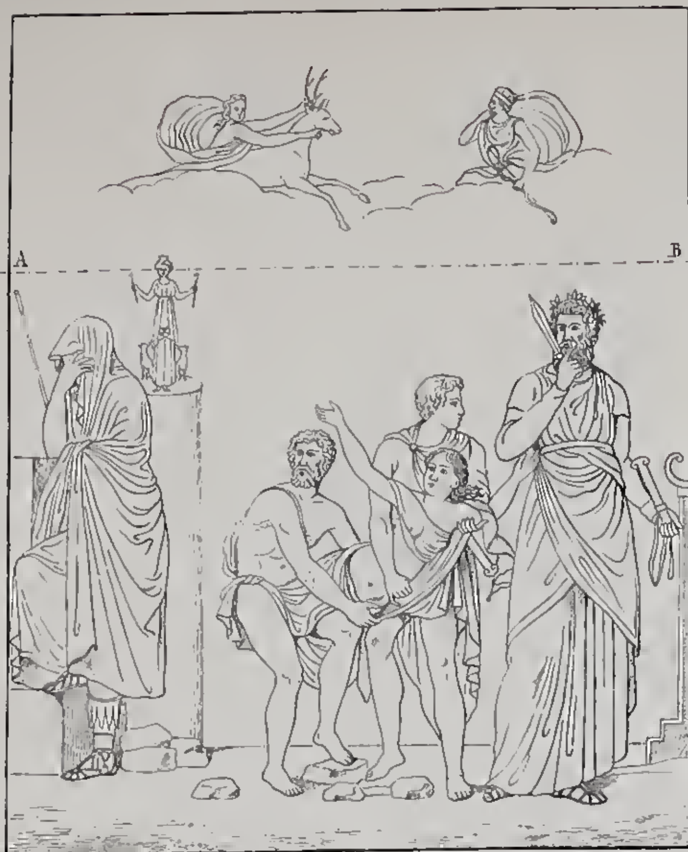


Fig. 44.



Fig. 45.



Fig. 43.



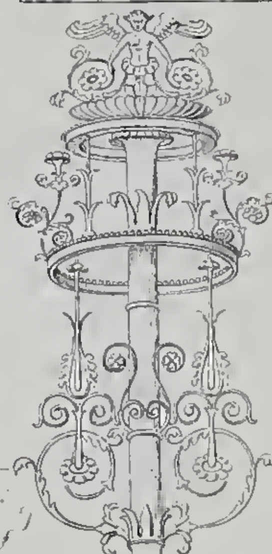

Fig. 40.


Fig. 27.


Fig. 41.


Fig. 39

Fig. 30



Fig. 46.


Fig. 31.



FOTOLITH. PACILI & CIONI

